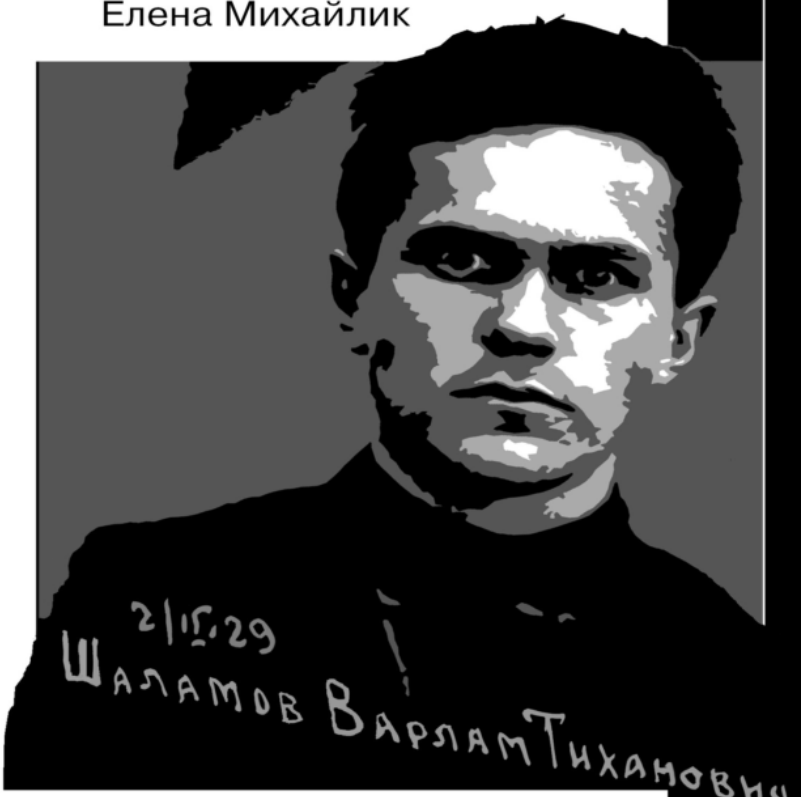
НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Елена Михайлик



НЕЗАКОННАЯ КОМЕТА

Варлам Шаламов: опыт медленного чтения

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Сборник статей о поэтике «новой прозы» Варлама Шаламова, о том, как организованы и из чего состоят «Колымские рассказы», почему они оказывают на читателей такое мощное воздействие, почему это воздействие не опознается аудиторией как художественное – и почему при этом даже два с половиной поколения спустя эта замечательная русская проза по-прежнему большей частью располагается в «зоне невидимости» породившей ее культуры.

- Елена Михайлик
  - Благодарности
  - И продолжается вечно…
  - Глава I. «Насыщенный раствор»
    - Рассказ «ягоды»: пример деструктивной прозы
    - Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста
    - «На представку»: интертекст и проблемы культурного контекста
    - «Афинские ночи»: поэзия как функция организма
  - Глава II. «Документалистика» Колымы
    - Незамеченная революция
    - Документность «Колымских рассказов»: деформация как подлинность
    - Автор Шрёдингера: «Сагу надобно рассказывать так, как она случилась»
    - «Зона двуязычия»: «Колымские рассказы» как генеративная машина
  - Глава III. Пространство. Время. Восприятие
    - Как далеко простирается пространство «Колымских рассказов»
    - Время «Колымских рассказов». 1939-й – год, которого нет
    - Не отражается и не отбрасывает тени: «закрытое» общество и лагерная литература
    - «Новая проза» – неназначенная невстреча
  - Глава IV. «Сквозь темное стекло»: «Колымские рассказы» в контексте лагерной и нелагерной литературы
    - Достоевский и Шаламов: Орфей и Плутон
    - Кот, бегущий между Солженицыным и

Шаламовым
- Один день Ивана Денисовича, или реформа языка
- Вишерский антироман как неопознанный объект
- Варлам Шаламов: в присутствии дьявола

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38

- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82

- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126

- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170

- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214

- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237

Елена Михайлик
Незаконная комета Варлам Шаламов: опыт медленного чтения

Благодарности

Я благодарю Василия Васильевича Фащенко, моего первого научного руководителя; Юлия Анатольевича Шрейдера, Ирину Павловну Сиротинскую – за те материалы, которыми они щедро делились; Майкла Ульмана, Людмилу Стерн, Илью Кукулина, Марию Майофис, Сергея Юрьевича Неклюдова и его семинар – за неизменно полезные советы и помощь; журнал «НЛО», опубликовавший многие из этих статей; всех участников и союзников сайта shalamov.ru – за непрерывающийся обмен текстами и идеями; Татьяну Апраксину – за редактуру и Юрия Михайлика и Эдду Циклис – за всё.

И продолжается вечно…

«Я был неизвестным солдатом / Подводной подземной войны, / Всей нашей истории даты / С моею судьбой сплетены», – записал Варлам Шаламов, вероятно, в 1977 году[1].

Формулировка исключительно точна: сыну вологодского священника было десять лет, когда произошла революция в России. Бывшему студенту юридического факультета, отчисленному, естественно, за происхождение, было двадцать два, когда его арестовали в одной из подпольных типографий Москвы и на три года отправили в лагеря как «социально опасный элемент» за «распространение фальшивки, именуемой политическим завещанием В. И. Ленина». Тридцатилетний журналист и начинающий писатель был вторично арестован в тридцать седьмом за «контрреволюционную троцкистскую деятельность» и вернулся «на материк» только в пятьдесят третьем. Спустя три года он был полностью реабилитирован. Еще через год приобретенная в лагере болезнь сделала его инвалидом. Он умер в 1982 году от воспаления легких в в подмосковном пансионате для психохроников, куда его привезли «для лечения» из дома для престарелых – зимой, раздетого, в кузове грузовика.

Литературная судьба Варлама Шаламова оказалась лишь немногим счастливее человеческой. В двадцатых он писал стихи, пытался заниматься журналистикой. Вернувшись в Москву после первого ареста, публиковался под криптонимом и псевдонимами (Ш., Ал. Вестен или Ю. Владимиров) в технических журналах.

В 1936–1937 годах вышло несколько рассказов. Потом Шаламов вспоминал, что еще в 1930-х планировал написать связный цикл примерно из ста рассказов, посвященных в основном экстремальным, «пограничным» ситуациям. После второго ареста Шаламова (1937) его жена Г. Гудзь сожгла в печке в числе прочих бумаг около 150 рассказов.

Примерно в конце сороковых годов, еще в лагере, Шаламов снова начал писать стихи (так называемые «Колымские тетради»). Уже после лагеря, находясь в ссылке, он послал свои стихи Борису Пастернаку, который высоко оценил их. Первый сборник стихов В. Шаламова «Огниво» был опубликован только в 1961 году, за ним последовали еще четыре.

Главную книгу свою – «Колымские рассказы» – Варлам Шаламов начал писать сразу по возвращении из лагеря, работа над ней продолжалась несколько десятилетий. Только один из «колымских рассказов» увидел свет при жизни автора: в 1965 году журнал «Сельская молодежь» опубликовал рассказ «Стланик»,

посвященный карликовой колымской сосне и – в отрыве от основного массива книги – предстающий вполне невинным описанием северной природы.

При любых советских правителях, при любых колебаниях политического курса, при оттепели и застое, при обострении холодной войны и разрядке, при разговорах о социализме с человеческим лицом и в кладбищенской тишине «Колымские рассказы» не публиковались.

Напечатанные только за границей, отрывками, сквозь рычание «глушилок» читаемые по радио из-за рубежа, «Колымские рассказы» стали одной из главных книг советского самиздата, непременным вещественным доказательством на процессах диссидентов и дошли до российского читателя только после перестройки.

Здесь все формально верно – и все не вполне соответствует действительности, вернее, всему сказанному не хватает нескольких измерений.

Шаламов родился в Вологде, городе, славившемся кружевом, маслом и особой дотошностью конвойных войск. Городе деревянном, провинциальном и – одновременно – бывшем одной из «ссыльных столиц» Российской империи. Последнее обстоятельство самым решительным образом сказалось на количестве и качестве доступных в городе книг, не характерном для провинции, а местами и для Москвы и Петербурга круге чтения, на предметах разговоров, культурном ландшафте. И непосредственно на биографии Шаламова.

Варлам Шаламов и впоследствии предпочитал (вслед школьной учительнице) Шеллинга Гегелю и (уже сам по себе) Белого и Ремизова[2] – Толстому; не видел особой исторической дистанции между Иваном Грозным (одно время желавшим перенести столицу из страшной Москвы в тихую Вологду) и Михаилом Сергеевичем Кедровым (занимавшимся в 1918 году приведением «завзятой», насквозь «политической» Вологды к общесоветскому знаменателю посредством, естественно, террора[3]); вовсе не знал химии (учитель химии был расстрелян «при Кедрове» как заложник), что едва не стоило ему жизни, ибо впоследствии двойка по химии могла бы помешать ему поступить на спасительные лагерные фельдшерские курсы; и слишком хорошо знал историю и этику российского революционного движения, что делало его человеком труднопереносимым не только для советской власти, но и для советской оппозиции, ибо он предъявлял к ним обеим требования начала XX века, безнадежно устаревшие уже к середине 1930-х[4].

Сын священника, в чьем сознании «для Бога… не было

места», органический атеист, Шаламов хорошо знал церковную культуру и нехарактерно уважительным образом для лихорадочного времени относился к чужой вере и самим верующим. В 1953 году он напишет Пастернаку:

> И как же можно любому грамотному человеку уйти от вопросов христианства? И как можно написать роман о прошлом без выяснения своего отношения к Христу? Ведь такому будет стыдно перед простой бабой, идущей ко всенощной, которую он не видит, не хочет видеть и заставляет себя думать, что христианства нет. (6: 36)

Поклонник ОПОЯЗа и ЛЕФа, посещавший кружки, учивший, по собственным словам, наизусть работы формалистов, Шаламов довольно рано ощутил эстетический и методологический конфликт и с левым фронтом, и с формализмом – и не нашел иной опоры. В дальнейшем источником литературной теории он будет для себя сам (хотя методологическое родство его концепции «новой прозы» с ЛЕФом несомненно).

На демонстрации оппозиции (а затем и в подпольную типографию) Шаламов попал, не будучи а) троцкистом, б) коммунистом, в) комсомольцем, г) поклонником Ленина, д) вообще марксистом, – просто в силу того, что система насилия, окончательно приобретающая «свет и звук, и плоть, и страсть» вокруг него, была ему врагом (в отличие от самой идеи революции) и требовала сопротивления, а люди, протестовавшие на улицах, – друзьями (хотя и не единомышленниками).

В лагере он оказался в одиночестве: сначала в силу политики властей, пытавшихся отделить «попутчиков», подобных Шаламову, от «партийной» оппозиции, потом – по собственному выбору.

Единственная, кажется, попытка Варлама Шаламова жить «как все» пришлась на период с 1932-го по 1937-й; впрочем, значительную часть этого времени он писал, но рукописи были уничтожены, и мы не можем предполагать, чем именно и как именно это могло для него закончиться.

До 1937-го Шаламов просто расходился с окружавшим его временем по ряду важных для него и для времени эстетических, этических и политических параметров: «Я был участником огромной проигранной битвы за действительное обновление жизни» (4: 423)[5]. С тем временем, куда он вернулся после Колымы, он не совпадал вовсе. Получив возможность в 1952 году отправить на материк две тетрадки стихов, он знал: о стихах писать надо Пастернаку. Пастернак и правда оставался на месте и по-прежнему был человеком, с которым можно было

разговаривать о стихах (как выяснилось, и о прозе). Все остальное – изменилось.

Шаламов обнаружил, что у него в новом мире наберется две дюжины собеседников, но практически нет читателя.

Пожалуй, эталонной нам представляется тут реакция Лидии Чуковской, читателя грамотного и изощренного, более того, прекрасно знакомого с частью шаламовского родословного древа.

> «Колымские рассказы» Шаламова нельзя читать. Это нагромождение ужасов – еще один, еще один. Ценнейший вклад в наши познания о сталинских лагерях. Реликвия. *И только*. (Чуковская 2008: 138)

(Эта позиция была распространена достаточно широко – см. дневниковую запись А. Гладкова за 8 декабря 1966 года: «Разговоры и с Д. Я. [Давидом Даром.] Он прочитал рассказы Шаламова и ему не нрав<и>тся. „Как-то все голо. Нет обобщений“» (Гладков 2014: 146)[6].)

Впрочем, в мире старом у Шаламова не нашлось читателя тоже. В том числе и потому, что те, кто печатал его за границей, игнорировали авторский замысел, публикуя рассказы по одному, вне циклов, редактируя шаламовскую прозу даже не под классическую, а под классицистическую традицию[7].

Те, кто распространял Шаламова в самиздате, как правило, считали его автором лагерной литературы, мемуаристом – если не тенью Солженицына. За единичными и неслышными исключениями прозы – и революции в прозе – не заметил практически никто. В 2007 году, в столетие со дня рождения Шаламова, Наталья Иванова вслух жалела о том, что и прижизненная, и посмертная слава автора «Колымских рассказов» несоразмерны его ошеломляющему масштабу как писателя (Иванова 2007: 198).

Со времени написания основного корпуса «Колымских рассказов» прошло четыре десятилетия. Арсенал литературоведения – в том числе и литературоведения экстремального – за это время пополнился множеством новых инструментов. Меняется ли картина?

Один из таких (опять-таки чрезвычайно популярных) инструментов – постановка «Колымских рассказов» в контекст литературы Катастрофы. Особенно в контекст последней книги Примо Леви о своем опыте Освенцима и теоретических работ Джорджо Агамбена (соответственно «Канувшие и спасенные» и «Хомо сакер: суверенная власть и голая жизнь» и «Что остается после Освенцима»). Рассмотрение «Колымских рассказов» как литературы свидетельства, как попытки рассказать о массовой

смерти с той границы, на которой находится выживший: обладающий, с одной стороны, определенным опытом гибели и знанием о чужом опыте, а с другой стороны, сохранившийся в достаточной степени, чтобы говорить о нем с живыми.

К зоне конфликта мы приходим немедленно.

Примо Леви, казалось бы совпадая с Шаламовым в описании того повсеместного растления, которым является лагерь, утверждает: «Это нельзя назвать твердым правилом (в мире нет и не было людей твердых правил), и все же это было правило. … Выживали худшие, те, кто умел приспосабливаться. Лучшие умерли все» (Леви 2010: 67). Выживали «эгоисты, жестокие, бесчувственные, коллаборанты из серой зоны, доносчики».

Шаламов – не зная, что ведет диалог, – отвечает на это первой фразой рассказа «Надгробное слово»: «Все умерли»[8].

Потому что умерли просто все. И те, кто делился хлебом, и те, кто бегал за «огоньком» для блатных, и те, кто понимал, что происходит, и те, кто так и остался недоуменным; те, кто пытался приспособиться, и те, кто не захотел или не смог; здоровые, больные, бывшие крестьяне, бывшие партработники, работяги, бригадиры. Все умерли, потому что выжить невозможно. Сохранить себя – возможно, если умереть раньше. Иные варианты не предусмотрены биоэлектрической системой – она требует для работы определенного количества калорий в виде пищи и тепла, она требует периодического отдыха, целостности организма. Долговременное отсутствие любого из этих параметров, взятых в отдельности, с неизбежностью приводит к распаду функций и к смерти. Наличие в уравнении уголовников или золотого забоя сокращает этот срок до нескольких недель. При везении из небытия можно вернуться, согреться на солнце, пить горячую воду, собирать ягоды и коренья, возвратить себе слово «сентенция» и способность понимать музыку, создать новое направление в прозе. Но не остаться в живых.

«Стыд выжившего» – понятие, которым оперирует Леви, а за ним и Агамбен, – не имеет смысла в контексте шаламовской прозы, потому что выживших – нет. Прекращение выживания – только вопрос времени.

Здесь хотелось бы заметить, что, собственно, эта подкрепленная многолетним – в том числе и многолетним профессиональным, медицинским – опытом уверенность Шаламова, что человеческий мозг не может работать на морозе и что давний голод влечет за собой физиологические изменения, которые невозможно преодолеть усилием воли, стала одной из линий напряжения между ним и Солженицыным.

Еще в первом, крайне доброжелательном отзыве на «Один

день Ивана Денисовича» Шаламов замечает, что «шакал» Фетюков, бывший большой начальник, а ныне лагерное посмешище, вечно голодный и вечно избиваемый халтурщик и приспособленец, которому даже Иван Денисович Шухов способен отвесить плюху за плохую работу, – не самый подходящий объект для насмешки. Кем бы он ни был в прошлой жизни, давление определенной силы уничтожает любого, не разбирая прошлого и настоящего:

> Ни Шухов, ни бригадир не захотели понять высшей лагерной мудрости: никогда не приказывай ничего своему товарищу, особенно – работать. Может, он болен, голоден, во много раз слабее тебя. (6: 281)

Впоследствии Шаламов будет выражаться более жестко:

> Доходяга не надеется на будущее – во всех мемуарах, во всех романах доходягу высмеют как лодыря, мешающего товарищам, предателя бригады, забоя, золотого плана прииска. Придет какой-нибудь писатель-делец и изобразит доходягу в смешном виде. (2: 411)

В этой точке Шаламов совпадает с Леви: оба они считают доходягу, «мусульманина», человека, выпавшего из всех критериев человечности, кроме платоновского, – и продолжающего распадаться дальше, – одним из материальных воплощений лагеря как явления, основным продуктом наряду с трупом.

И здесь же они категорически расходятся, потому что Шаламов не ставит знаменитого вопроса: человек ли это? Человек ли – доходяга, мусульманин, фитиль, шакал? В семантике «Колымских рассказов» несомненно – человек. Более того, по Шаламову, это нормальное в описательном смысле, естественное и неизбежное состояние человека в данных физических и организационных условиях. Если вам кажется, что нет, – войдите в текст и подождите те самые несколько недель.

Вторая точка расхождения едва ли не важнее первой. Шаламов не только не выживший – он также в собственных глазах и не свидетель[9]. «Я пишу о лагере не больше, чем Экзюпери о небе или Мелвилл о море» (6: 449). В своем представлении и в рамках поэтики и риторики «Колымских рассказов» он писатель, художник, осваивающий прежде внеположную культуре территорию на уровне языка. И эта территория, как ни странно, вовсе не ГУЛАГ как таковой – не ведомство Дальстроя и не

Колыма как «полюс [конкретной] лютости».

В этом смысле следует обратить внимание на рассказ «Как это началось» из сборника «Артист лопаты»: в нем есть интересная хронологическая подробность.

Рассказ описывает смертную зиму 1937/1938 годов и начинается словами «Как это началось? В какой из зимних дней изменился ветер и все стало слишком страшным? Осенью мы еще рабо…» (1: 423).

Шаламов прибыл в бухту Нагаево в середине августа 1937 года. А ветер, как мы видим, изменился зимой. Промежуток между прибытием и началом кампании производственного и политического террора в Дальстрое практически полностью выпадает из «Колымских рассказов». Он отсутствует несмотря на то, что то место, куда рассказчик прибыл в августе, несомненно было местом заключения (и, описывая свой первый день на Колыме, ничего доброго рассказчик об этом месте и его назначении не говорит). Но шаламовский лагерь от начала не равен колымскому опыту как таковому. Лагерь начинается в той точке, где обрывается слово «работали», потому что у рассказчика не остается сил на два оставшихся слога. Там, где рабочий день растягивается до 14–16 часов, где усыхает пайка, где начинает переполняться не заселенное прежде кладбище прииска «Партизан».

То есть часть собственно колымского опыта, не соответствующая критериям распада, растления и вымирания, в циклы рассказов о Колыме заведомо не включена. Зато в состав сборника включены рассказы о североуральских лагерях времен тридцатых и даже рассказ о Вологде образца 1918 года – «Белка». Повествование о том, как посреди Гражданской войны и революционного террора вологжане отводят коллективную душу, толпой убивая забежавшую в город белку.

Если для Примо Леви Освенцим – вневременное и внепространственное явление просто в силу того, что этот опыт постоянно присутствует в памяти выжившего, во всех его «здесь и сейчас», а в сознании людей после Освенцима – как неотменимая этическая проблема и в этих качествах продолжается вечно, как матч между эсэсовцами и персоналом крематория из заключенных, то для Шаламова лагерь – столь же вневременное явление по практически противоположным причинам.

Во-первых, потому, что внутри лагеря человек не способен соотноситься со временем. А во-вторых, потому, что лагерь как явление не привязан к конкретным историческим, социальным и этическим обстоятельствам. Это фундамент. Постоянный параметр. Вода течет, огонь горит, человеческий мозг/организм

способны поддерживать высшую нервную деятельность в достаточно жестких физиологических пределах. При выходе за эти границы наступают распад и смерть. Неизбежно и неотменимо. Никакие выдающиеся качества, никакой героизм, никакие сколь угодно эффективные внутренние конструкты – религия, культура, идеология, профессионализм, личный выбор – не могут служить защитой, поскольку обвал происходит ниже – на уровне физического носителя.

С точки зрения Шаламова, литературе, имеющей дело с читателем, «прошедшим войну, революцию, концлагерь, видевшим пламя Аламогордо», стоило бы наконец обратить внимание на этот – несовместимый с дидактикой – параметр человеческой природы и соответствующим образом измениться.

Уникальная – для Леви и Агамбена – катастрофа XX века для Шаламова в некотором смысле вообще не событие, а постоянно действующий фактор, существовавший столько, сколько существует человек, и нуждающийся только в опознании.

Но в рамках агамбеновской концепции, идеи травмы, свидетельства, стыда и этического подхода к вопросам техники безопасности такое опознание заведомо невозможно.

А художественная составляющая «Колымских рассказов», кажется, и вовсе попадает в слепое пятно. Мы полагаем, что Примо Леви в свое время не узнал в «Колымских рассказах» художественный текст не только потому, что читал их в не очень удачном итальянском переводе, но и потому, что сама идея блистательной, новаторской прозы на этом материале напрочь противоречила его представлению (относительно точному) о позиции Шаламова. Психофизиологический и социальный детерминизм этой прозы лишает персонажей значительной части личной истории (и действительно, рассказчики и центральные персонажи «Колымских рассказов» часто взаимозаменяемы и сливаются друг с другом), – а вне ее откуда взяться художественной прозе? Такая возможность не будет даже рассматриваться.

Таким образом, даже капитальная смена инструментария сама по себе меняет немногое: делает возможным продуктивный анализ определенного аспекта «Колымских рассказов» и ровно так же не годится для работы с произведением в целом, ибо ключевые параметры прозы просто не попадут в поле зрения.

Собственно, Варлам Шаламов, как Лев Толстой у Ленина, мог бы, кажется, служить зеркалом литературоведения и критики. По трактовкам, оптике, методикам, которые в разное время применяли, применяют и продолжают применять к «Колымским рассказам», можно судить о том, какие настроения господствуют

не только в обществе, но и в науке. Сюда же можно отнести постоянные попытки увидеть в убежденном, непроницаемом атеисте Шаламове – православного; в принципиальном противнике коллективной ответственности и группового насилия – коммуниста ленинского образца; в эпикурейце и столь же принципиальном ценителе цивилизации и быта как единственной стены между людьми и царящей во внешнем мире смертью – ницшеанца и сторонника полной переделки человека, ибо, видите ли, он, человек, доказал свою несостоятельность тем, что не смог силою души своей превозмочь голод, холод и золото.

С определенного ракурса это богатейший антропологический материал, довольно много говорящий и о самих «Колымских рассказах» – но лишь косвенно, фигурой умолчания. Так по возмущениям в орбитах зондов можно предположить существование невидимого объекта, вызывающего все эти отклонения.

В этом смысле Шаламов находится в куда более уязвимом положении, чем Экзюпери или Мелвилл, на которых он ссылается. Читатели «Южного почтового» и «Моби Дика» знают о существовании неба и моря, примерно представляют себе работу этих стихий, способны отличить одну от другой в пределах литературного текста, даже если никогда их не видели. Вопрос о том, что такое лагерь и лагерный опыт и как соотноситься с этим опытом аудитории, чей мозг тоже не способен работать на морозе, все еще открыт.

Так что в этой книге мы попытаемся описать художественную систему Шаламова как литературную и одновременно этическую новацию (насколько так может быть названа последовательная апелляция к вещам очень старым); новацию настолько радикальную, что она в значительной мере не распознается до сих пор. Для этого нам нужно будет показать, как организованы прозаические произведения колымского круга – и на уровне отдельных текстов, и на уровне циклов. Как мы полагаем, такое объяснение позволит не только лучше понять Шаламова, но и скорректировать устоявшиеся сегодня представления о том, как литература может интерпретировать индивидуальную и коллективную травму (и что считать таковой), и о том, где, собственно, начинается – в тексте и культуре – мир «после Освенцима».

Без постановки в контекст Шаламов как писатель находится в том же положении, что и предмет его описания. Для множества читателей он по-прежнему существует частично как обстоятельство давно прошедшей истории, частично – как объект жестокого идеологического конфликта, частично – как предмет

вытеснения, частично – вовсе невидим.

Собственно, на сегодня квинтэссенцией положения Шаламова в литературе, политике и всех прочих сферах можно счесть этот отрывок из протокола допроса образца 1943 года:

> Вопрос: В чем выразился ваш состав преступления в 1937 году?
>
> Ответ: В 1937 году я осужден за старые дела 1927 г. Именно за помощь своим товарищам по университету в их троцкистской работе.
>
> Вопрос: В подпольной работе?
>
> Ответ: Да.
>
> Вопрос: Вы, помогая своим товарищам по университету в троцкистской работе, одновременно с ними разделяли платформу Троцкого?
>
> Ответ: Платформу Троцкого я с ними не разделял.
>
> Вопрос: А как лично вы расцениваете эту помощь?
>
> Ответ: Членом ВЛКСМ я в то время не был, членом ВКП(б) так же, поэтому считаю, что платформу Троцкого со своими друзьями по университету не разделял[10].

Июнь 1943 года. Колыма. Следственное дело в штрафном лагере. Дело на «пересидчика», чей срок истек в военное время. Стандартная процедура. Доносы под копирку. И обвиняемый, физическое состояние которого прекрасно описывается фразами из справки «ежедневное техническое задание выполнял от 45 % и выше 67 %», «совершенно не интересуется последним выполнением производственного плана»[11], пытается объяснить следователю, что да, в 1927 (и в 1928, и в 1929) году он принимал участие в подпольной работе, но при этом нет, не разделял платформу Троцкого, потому что для того, чтобы ее разделять, нужно было быть коммунистом. А он коммунистом не был. «Я не могу быть еретиком вашей веры, я к вашей вере не принадлежу вовсе, я из другого определения», говорит з/к – из желания избежать смертоносного клейма «троцкист» и из неистребимого пристрастия к точным дефинициям. «Я не наследник Толстого или Троцкого, не автор лагерной литературы, не свидетель, не противник позитивизма, не строю оппозиций „природа – цивилизация“, „канувший – спасенный“, „опыт – литература“ – и пишу стихи после Освенцима, а прозу – тем более».

Но следствие – то или другое – уже семьдесят лет не желает входить в такие тонкости.

Бадью 2005 – *Бадью А.* Мета/Политика: можно ли мыслить

политику? Краткий трактат по метаполитике / Пер. с фр. Б. Скуратов, К. Голубович. М.: Логос, 2005. С. 26–34.

Гладков 2014 – *Гладков А.* Дневник / Публ., подгот. текста и комм. М. Михеева // Новый мир. 2014. № 11. С. 129–147. http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6,2014,11/Content/Publication6,1261/Default.aspx (05.04.2018).

Иванова 2007 – *Иванова Н.* Варлам Шаламов и Борис Пастернак: к истории одного стихотворения // Знамя. 2007. № 9. С. 198–207.

Клоц 2017 – *Клоц Я.* Варлам Шаламов между тамиздатом и Союзом советских писателей (1966–1978). К 50–летию выхода «Колымских рассказов» на Западе. http://www.colta.ru/articles/literature/13546 (31.08.2017).

Леви 2010 – *Леви П.* Канувшие и спасенные / Пер. Е. Дмитриевой. М., 2010.

Подорога 2017 – *Подорога В.* Время после. М., 2017.

Соловьев 2011 – *Соловьев С.* Последствия Освенцима: свобода как сопротивление. Примо Леви и Варлам Шаламов о свободе в условиях расчеловечивания // Философия свободы. СПб., 2011. С. 209–222.

Чуковская 2008 – *Чуковская Л.* Счастливая духовная встреча. О Солженицыне // Новый мир. 2008. № 9. С. 70–138.

Шаламов 1981 – *Шаламов В.* Неизвестный солдат // Вестник РХД. 1981. № 133 (1). С. 115–120.

Шаламов 2013 – *Шаламов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 2013.

Глава I. «Насыщенный раствор»

Рассказ «ягоды»: пример деструктивной прозы

«Быть классиком – значит стоять на шкафу», – написал некогда Александр Кушнер.

Действительно, в определенной традиции почтение уже как-то не предполагает прочтения. Именно поэтому мы представляем здесь опыт прочтения одного из «Колымских рассказов».

Чтение – процесс субъективный. Само собой разумеется, что наши наблюдения и выводы небесспорны и неисчерпывающи, что это лишь один из возможных вариантов.

Трехстраничный рассказ «Ягоды» был написан Варламом Шаламовым в 1959 году и включен в цикл «Колымские рассказы».

Как во многих шаламовских рассказах, повествование ведется от первого лица и начинается едва ли не с полуслова.

Только что, еще до начала рассказа, обессиленный рассказчик упал в снег вместе со своим грузом. Один из конвоиров, Фадеев, обзывает упавшего симулянтом и фашистом. Затем бьет его. Подошедший следом второй конвоир, Серошапка, обещает упавшему: «Завтра я тебя пристрелю собственноручно» (1: 94). Заключенному удается все же поднять свой груз и двинуться в лагерь вместе с ожидавшей его бригадой.

И немедля, без всяких пауз наступает обещанное «завтра». Бригада под присмотром Серошапки корчует пни на старой вырубке. В перекур и в те минуты, когда конвоир смотрит в другую сторону, рассказчик и другой заключенный, Рыбаков, собирают ягоды. Рыбаков – чтобы обменять на хлеб, а рассказчик – чтобы тут же съесть. Стремясь собрать побольше, Рыбаков пересек границу запретной зоны и был убит на месте. После убийства конвоир стреляет в воздух, имитируя предупредительный выстрел. По дороге в лагерь Серошапка останавливает рассказчика. «Тебя хотел, – сказал Серошапка, – да ведь не сунулся, сволочь!..» (1: 96).

Итак, внешне рассказ «Ягоды» состоит из двух сцен лагерной жизни, воссозданных в обстоятельствах типических. Эти обстоятельства заданы серией узнаваемых блоков: голод, холод, лесоповал, конвой, стреляющий без предупреждения. Внутри самих блоков рассказ насыщен множеством мелких и мельчайших, как бы уже «этнографических» деталей лагерной жизни. Тех самых деталей, обилие и точность которых снискали Варламу Шаламову славу первого документалиста Колымы. Интонация рассказа тоже узнаваемо шаламовская: медлительное,

строго объективированное повествование, чуть-чуть сдвигаемое то едва уловимой черной иронией, то кратким эмоциональным всплеском.

Композиционно две картины лагерной жизни объединены хронологической последовательностью и довольно слабой причинно-следственной связью. Может показаться, что пружиной действия является объявленная угроза Серошапки и порожденное ею ощущение саспенса, напряженного ожидания гибели. Однако рассказ написан от первого лица в прошедшем времени, так что сама грамматическая структура как бы предуведомляет читателя, что рассказчик все-таки выживет.

Тем не менее фоновый мотив гибели – насильственной смерти и естественного умирания – возникает с первых строк и отчетливо ощутим в пространстве текста. Бригада работает на бывшей вырубке – в уже убитом лесу, собирая все, «что можно сжечь… В железных печах» (1: 94). Сообщая, что пеньки деревьев были именно высокими (ибо лес валили зимой, в снегу), а печи именно железными, автор как бы вводит читателя в обстоятельства быта. Обилие мелких подробностей придает тексту ауру дотошной, почти бухгалтерской точности. Точности, достойной полного и непреложного доверия.

И здесь, на наш взгляд, обнаруживается интереснейшая особенность шаламовской прозы. Автор документально точно знает лагерный быт и густо использует в тексте нейтральные, строго объективированные подробности. Встречаясь в случайных фоновых сочетаниях, эти подробности начинают как бы уже сами по себе образовывать неожиданные и грозные художественные значения.

Со слов конвоира Фадеева мы знаем, что идет война. В первой сцене четырежды повторяется слово «фашист». Сначала в устах конвоира – как стандартное лагерное обозначение для «врагов народа», потом – в устах рассказчика: «Я не фашист, – сказал я, – я больной и голодный человек. Это ты фашист. Ты читаешь в газетах, как фашисты убивают стариков» (1: 94). Потом в рассказе появляется старая вырубка. Высокие пеньки. Трупы деревьев. Железные печи. Трупы людей. При каком из смысловых взаимодействий помимо воли формируется образ лагеря массового уничтожения?

Само по себе рождение нового смысла из сочетания случайных элементов достаточно тривиально и оставляет читателю лишь сомнение, где именно возник новый смысловой узел – в самом тексте или в его собственном воспаленном воображении. И если действительно в тексте – то по случаю или «по замышлению Бояню»?

> На редких уцелевших деревьях вокруг места нашей работы Серошапка развесил вешки, связанные из желтой и серой сухой травы, очертив этими вешками запретную зону. (1: 94)

Каждое слово в этом абзаце может быть проверено и подтверждено не алгеброй даже, а арифметикой лагерного быта. Но обозначенная пучками желтой и серой – а значит, мертвой – травы граница запретной зоны совпадает с границей вырубки. Внутри зоны живых деревьев нет. Да и вокруг зоны уцелели лишь редкие из них. Линия вешек запретной зоны как бы обозначает владения смерти. И даже ягоды, которые собирают здесь рассказчик и Рыбаков, «тронутые морозом, вовсе не похожи на ягоды зрелости, ягоды сочной поры» (1: 95). Это умирающие ягоды. И перед тем как перейти запретную черту, Рыбаков показывает на спускающееся к горизонту – то есть закатное, уходящее – солнце.

После выстрела конвоира

> Рыбаков лежал между кочками неожиданно маленький. Небо, горы, река были огромны, и бог весть сколько людей можно было уложить в этих горах на тропках между кочками. (1: 95)

То есть внутри рассказа мерой объемов и пространств, мерой всех вещей оказывается не человек, но труп.

Тема смерти – насильственной гибели и естественного умирания – постоянно присутствует здесь, как и во многих других шаламовских рассказах. Но, продолжая чтение, легко заметить, что тема смерти не является ни главной, ни доминирующей. Рассказчик, которого Серошапка обещал пристрелить собственноручно, в перекур собирает на вырубке ягоды. Похоже, что возможная близкая гибель не представляется ему событием, заслуживающим какого-либо внимания. И когда выстрел конвоира убивает Рыбакова, эта уже происшедшая, уже не гипотетическая гибель также оказывается как бы недействительной.

Описав смерть Рыбакова, рассказчик отмечает:

> Баночка Рыбакова откатилась далеко, я успел подобрать ее и спрятать в карман. Может быть, мне дадут хлеба за эти ягоды – я ведь знал, для кого их собирал Рыбаков. (1: 96)

Не менее привычной, будничной является и реакция

конвоира:

> Серошапка спокойно построил наш небольшой отряд, пересчитал, скомандовал и повел нас домой. (1: 96)

Из поведения персонажей явно следует, что *ничего* не произошло. Создается впечатление, что еще задолго до начала рассказа в художественном мире «Ягод» случилось нечто, полностью сместившее систему координат. Нечто, после чего смерть человека может быть фактом, но ни в коем случае не событием.

На наш взгляд, тема смерти в рассказе служит частью другого, куда более сложного и всеобъемлющего фонового мотива – мотива катастрофы. Эта катастрофа не предстоит, не надвигается. Она уже произошла и теперь медленно, почти неуловимо проступает сквозь текст. Уже первые строчки «Ягод» вызывают легкое ощущение некоторой неестественности, как бы неправильности происходящего.

> Фадеев сказал:
> – Подожди-ка, я с ним сам поговорю, – подошел ко мне и поставил приклад винтовки около моей головы. (1: 93)

Фадеев – сравнительно распространенная русская фамилия. В контексте советской культуры (а рассказ писался, как мы помним, в конце 1950-х) любой Фадеев неизбежно – хоть на мгновение – должен был отождествиться с Александром Фадеевым, известнейшим советским писателем и главным писательским начальником. Чистая, грамотная речь персонажа вовсе не нарушает этой краткой иллюзии. И только упоминание о прикладе приходит в конфликт с читательским представлением о главе Союза писателей. Едва возникнув, образ обваливается: похоже, что это не тот Фадеев, это – *другой* Фадеев.

Одновременно происходит еще один сдвиг. В первых двух фразах рассказа читатель рассматривает предлагаемую картину из традиционного, назовем его вертикальным, положения. Указание, что Фадеев поставил приклад около головы рассказчика, резко меняет ракурс, выводит читателя из равновесия, из привычного состояния.

Отсюда, с горизонтали, читателю, лежащему в снегу рядом с рассказчиком, открывается странный, зыбкий и неустойчивый пейзаж.

Как мы уже говорили, предметы и обстоятельства лагерного

быта воссоздаются Шаламовым точно. У каждого слова есть жесткое, словно вмурованное в лагерный контекст значение. Последовательность документальных подробностей, изложенных с равнодушием старого з/к, воссоздает некий связанный и внешне всегда укорененный в реальности сюжет. Тот сюжет, который позволяет ощущать себя читателем документа. Свидетельства беспощадного очевидца.

Однако текст довольно быстро вступает в стадию перенасыщения. Не связанные между собой, вполне самодостаточные детали начинают образовывать сложные, неожиданные соединения. И оказывается, что во внешне документальной прозе свидетельства возник мощный ассоциативный поток. Мощный метафорический ряд, параллельный, а иногда и противонаправленный буквальным значениям текста.

И в этом потоке все – предметы, люди, события, связи между ними (все то, что у Шаламова, казалось бы, неоспоримо и точно) – изменяются в самый момент возникновения, все время как бы превращаясь в нечто иное – многозначное, ускользающее, нередко чуждое человеческому опыту, оглушительно неожиданное и принципиально нестабильное.

В этом пластичном мире нет равновесия. Нет опорных понятий.

Бревно оказывается «палкой дров». Удар ощущается как тепло. «Мне стало внезапно тепло, а совсем не больно» (1: 94). Вежливая – на «вы» – речь конвоира Фадеева означает смертельную угрозу. А финальная ругань Серошапки «не сунулся, сволочь» обозначает избавление, временную передышку. Люди, которых рассказчик считает товарищами, не только не помогают ему, но и сопровождают его усилия «улюлюканьем, криком и руганью», поскольку «они замерзли, пока меня били» (Там же). (Впрочем, в контексте рассказа тот, кто сам не бьет, уже может считаться товарищем.) Разведенный бригадиром костер как бы вовсе и не костер, ибо полагался только конвою. «Стылая заиндевевшая трава скользила в руках и меняла цвет от прикосновения человеческой руки» (Там же). Ягоды были не похожи на «ягоды зрелости». Дереву с роковой вешкой из сухой травы (и тем самым это уже не дерево и не трава, а элементы запретной зоны) «надо было стоять на два метра подальше» (1: 95). Выход за пределы вымороченного, убийственного пространства вырубки приносит не спасение, но окончательную гибель. Первый выстрел – «предупредительный» – убивает, а второй, звучащий уже после убийства, превращается в сугубо бюрократическое действие, как бы оправдывающее первый

выстрел. Второй выстрел, таким образом, становится своеобразным лагерным ритуалом, чем-то вроде салюта.

Заметим, что любое новообразованное значение начинает изменяться уже в самый момент возникновения. И каждое такое смещение в структуре текста не является ни окончательным, ни стабильным. Возникающие значения оплывают, сдвигаются, вступают в новые неожиданные соединения, всякий раз нарушая, обваливая только что установившуюся систему трансляции.

Эти процессы распада затрагивают не только физиологию (боль как тепло), не только психологию (после гибели Рыбакова рассказчик первым делом подберет отлетевшую от трупа баночку с ягодами), но и придонные слои культуры, ее глубинные архетипы. Конечно, вынесенные в название рассказа ягоды – это таежные шиповник, брусника и голубика. Но одновременно ягоды – это хлеб: «если Рыбаков наберет целую банку, ему повар охраны даст хлеба» (Там же). Ягоды – это вино: «сладкий душистый сок раздавленной ягоды дурманил меня на секунду» (Там же). И наконец, ягоды – это запретный очарованный плод, приносящий гибель.

Все это может означать, что Хлеб и Вино превращаются в Кровь. Ежедневное бытовое чудо жизни трансформируется в ежедневное бытовое чудо смерти. И тогда в глубине рассказа возникает новая семантическая конструкция, где смерть Рыбакова как бы оказывается лагерной пародией на таинство Пресуществления, дьявольской пародией. И тогда в новом свете предстает вроде бы случайная шаламовская обмолвка: «…*бог весть* сколько людей можно было уложить в этих горах на тропках между кочками».

И в полном соответствии с пластичным естеством текста, возникнув, эти ассоциации ретроактивно переосваивают, трансформируют предыдущие значения.

Если гибель Рыбакова – кощунство, а хлеб и вино осенних лагерных ягод могут оказаться черной мессой, то как же в новом силовом поле теперь читается начало рассказа? Рассказчик упал на склоне холма. Он лежит, придавленный бревном, а конвоиры ругают и бьют его, а ожидающая толпа улюлюкает и кричит в нетерпении… Кто же это лежит в снегу?..

Мы уже предупредили, что не настаиваем на единственности и безошибочности наших прочтений. Мы просто демонстрируем ассоциативные возможности силовых полей текста.

Теперь вспомним то, что давно замечено исследователями, – один из авторских двойников в «Колымских рассказах» носит фамилию Крист.

Варлам Шаламов, как известно, не был религиозным

человеком, но в силу происхождения получил хорошее религиозное образование. В свое время Леона Токер обратила внимание на присутствие в «Колымских рассказах» плотного слоя христианских ассоциаций. Названия многих рассказов – «Прокуратор Иудеи», «Крест», «Необращенный», «Житие инженера Кипреева», «Апостол Павел» – отсылают читателя к текстам Нового Завета.

Так что возникающие прочтения не следует полагать вовсе безосновательными. Для нас же они важны как примеры действительно происходящих в рассказе постоянных соматических трансформаций.

Ощущение неравновесности, нестабильности, переизбытка возможных значений и прочтений прослеживается не только на семантическом, значащем, но и на каждом из служебных уровней рассказа.

Так, на уровне композиции присутствует отчетливое противоречие между хронотопами первой и второй сцены. Во второй сцене время движется от утра к закату, а пространство насыщено ориентирами: «небо, горы, река», кочки, деревья с вешками. В первой же сцене единственными временными характеристиками являются идущая где-то война и крайне надоевший персонажам «бесконечный зимний день», а пространство присутствует постольку, поскольку падение рассказчика задерживает общее движение бригады в некоем заданном направлении. Более того, описание довольно краткого разговора-избиения по дороге в лагерь занимает страницу, тогда как весь следующий рабочий день от рассвета до заката укладывается в две. Относительное «равноправие» составных частей предполагает их равнозначность в контексте рассказа. С нашей точки зрения, сюжет «Ягод» представляет собой двуединую историю неслучившейся гибели рассказчика: первая сцена – его не убили; вторая сцена – убили не его.

Но лагерь уничтожения для того, кому удалось выжить, и состоит именно из этого повторяющегося события. О хронотопе «Колымских рассказов» Токер писала в свое время:

> Здесь постоянно воспроизводятся одни и те же важные события. Между убийцей и вором… каждый день распинают Христа… Каждый день – поцелуями или побоями – предает его Иуда. (Toker 1989: 205; перевод мой. – *Е. М.*)

«Недвижная» природа лагерного времени-вечности подтверждена еще одним полузаметным композиционным приемом. В первой фразе рассказа конвоир Фадеев «поставил

приклад винтовки около моей головы» (1: 93). В предпоследней фразе конвоир Серошапка «концом винтовки… задел мое плечо» (1: 96). Оба контакта происходят при одинаковых обстоятельствах – по дороге из тайги в лагерь. Прикосновение винтовки замыкает рассказ в кольцо, обращает его внутрь себя.

И тем самым как бы отменяет сюжет рассказа, ибо все его составляющие еще или *уже* не произошли. На уровне грамматики и синтаксиса Шаламов пользуется «принципом кентавра», сращивая стилистические регистры.

Фадеев и Серошапка разговаривают на смеси прыгающего блатного жаргона и тяжеловесного советского канцелярита:

> …Быть не может, чтобы такой лоб, как вы, не мог нести такого полена, палочки, можно сказать…В час, когда наша родина сражается с врагом, вы суете ей палки в колеса. (1, 94)

Нарочито блеклое, лексически обедненное повествование вдруг срывается в захлебывающееся эпитетами эмоциональное описание:

> На кочках леденел невысокий горный шиповник, темно-лиловые промороженные ягоды были аромата необычайного. Еще вкуснее шиповника была брусника, тронутая морозом, перезревшая, сизая… На коротеньких прямых веточках висели ягоды голубики – яркого синего цвета, сморщенные, как пустой кожаный кошелек, но хранившие в себе темный, иссиня-черный сок неизреченного вкуса. (1: 95)

Стилевой регистр и ритмический рисунок этого отрывка характерны скорее для поэзии, нежели для прозы.

Напомним, что все эти постоянные и резкие стилистические переключения, внезапные и немотивированные смены темпа происходят в рамках трехстраничного рассказа. Темп, стиль, регистр речи постоянно обманывают ожидания, и ощущение дисбаланса, нестабильности, неправильности сопровождает читателя.

Шаламов постоянно нарушает правила языкового общежития.

На фонетическом уровне текст перенасыщен аллитерациями и ассонансами. Шаламовской фразе свойственны постоянные повторы, сложный и меняющийся интонационный рисунок.

> *Я* **п**оволок **б***ре*вно волоком **п**од улюлюк**анье**, / к*ри*к, *ру***гань т**ова*ри*щей – / о**ни** за**мерзли**, пока **меня** би**ли**.

(1: 94)

Дисгармоничное, диссонансное звучание как бы приобретает самостоятельное значение. Постоянные взаимодействия обертонов придают тексту еще одно – музыкальное – измерение.

По сути, Шаламов использует «эффект голограммы». Сложное художественное сообщение (плюс комплекс возможных ассоциаций) отзывается на разных уровнях текста, апеллируя к разным уровням читательского сознания.

Создается впечатление, что формой существования рассказа «Ягоды» является диссонанс, постоянно поддерживаемая энергетическая дисгармония. То есть принципиальная нестабильность, последовательное смещение или деконструкция собственных опорных элементов. При этом распад, рассоединенность, нестабильность, изменчивость являются как средством передачи сообщения, так в известной мере и самим сообщением.

Что означает дисгармония? Какое сообщение она несет? По определению дисгармония подразумевает существование некоей гармонии и нарушение или *раз*рушение ее. Диссонанс предполагает наличие ассонанса, порядка, согласия. Подобно тому как боль сообщает о травме, дисгармония несет информацию о нарушении порядка. Тотальная дисгармония, воспроизводимая на всех уровнях текста, свидетельствует, скорее всего, о нарушении миропорядка. О сотрясении основ мироздания.

Возможно, дисгармония, диссонанс, распад присутствуют в тексте, ибо являются свойствами воспроизводимого материала, свойствами лагеря. Но описываемый семантической поверхностью текста лагерный мир, наоборот, находится в удивительном согласии сам с собой. Он предельно вещественен и соразмерен в мельчайших своих деталях: от железной печи, в которой сгорит «палка дров», до закатного солнца, садящегося за вешки самодельной запретной зоны. Шаламовский лагерь равен сам себе в любую минуту своего существования. Диссонанс возникает на уровне ассоциативных полей – на уровне восприятия лагерного мира. В момент контакта с читателем.

В свое время Юрий Лотман писал о процессе чтения: «Память человека, вступающего в контакт с текстом, можно рассматривать как сложный текст, контакт с которым приводит к творческим изменениям в информационной цепи» (Лотман 1993: 146).

Текст «Ягод» вступает во взаимодействие с другим сложным текстом – культурной памятью читателя. И деконструирует, дестабилизирует, разрушает ее.

Примером тому может служить совершающийся в рассказе стремительный и бесповоротный распад евангельского архетипа. Ибо хлеб и вино превращаются в кровь, но собственно чуда не происходит: ни рассказчик, ни Рыбаков не могут воскреснуть из мертвых, выйти за пределы мира, раз и навсегда закольцованного прикосновением приклада. Жертвоприношение не избавило мир от зла. Не смогло даже указать границы зла. Оно оказалось несостоятельным, а значит, несостоявшимся.

В конечном счете оказывается, что в рассказе *ничто* не действительно. Как мы уже отмечали, угроза Серошапки никак не влияет на поведение рассказчика. Человек, предупрежденный, что сегодня его застрелят, продолжает собирать ягоды. Более того, сама угроза так и не будет исполнена. Не состоится. Смерть Рыбакова также не регистрируется как смерть – а потому как бы и не имеет места. Любое событие, предмет, определение изменяются в момент возникновения на страницах «Ягод». Взаимодействие поверхности текста и возникающих в нем ассоциативных полей образует разомкнутую, открытую систему смысловых объемов. И, раз начавшись, процесс смысловой индукции охватывает весь доступный читателю культурный контекст. В бешеном течении ассоциативного потока каждое слово может обозначать что угодно – а значит, не имеет конкретного значения. Не означает ничего. По сути, в рассказе, несмотря на его точность, вещность и дотошность, вообще ничего не происходит – ибо в системе культуры просто не существует категорий для описания происходящего. Стереотипы рушатся, а вслед за ними обваливаются, оказываются неприменимыми, распадаются при первом контакте со средой и самые мощные архетипы.

Внешне рассказ «Ягоды» – вполне традиционный и почти документальный пересказ случая, произошедшего на лагерном лесоповале. Одновременно лавинный переизбыток значений, тотальная деструктивная дисгармония текста организуют совершенно иной, качественно нетрадиционный сюжет.

На наш взгляд, предметом художественного осмысления является здесь лагерь как феномен. Лагерь как замкнутая иррациональная система. Лагерь, чьей конкретной сиюминутной задачей является уничтожение пеньков, остатков, ибо сама вырубка уже произошла. Лагерь, чьи основные свойства – индетерминированность, бесчеловечность, безвременье, тотальный мгновенный распад, существует уже не в одной лишь семантике текста, но и в сознании поглощенного текстом читателя. Реальный, документально воспроизведенный лагерь укрывает собой непознаваемый, недоступный мир. Мир настолько

чуждый человеку, что точное выражение его вызывает коллапс языка, распад культуры. Мир, чье существование признать и принять невозможно. И тем не менее необходимо признать и опознать – ибо он оказался частью нашей вселенной.

Некогда один из героев «Человека, который был четвергом» Честертона сказал: «Еще никто и никогда не сражался при Армагеддоне». Рассказ «Ягоды» написал человек, сражавшийся при Армагеддоне и знающий, что мертвые не восстали.

Впервые: IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г. Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997. С. 74–85.

Toker 1989 – *Toker L.* Stories from Kolyma: The Sense of History // Hebrew University Studies in Literature and the Arts. 1989. Vol. 17. P. 188–220.

Лотман 1993 – *Лотман Ю.* Избранные статьи. Таллинн, 1992–1993.

Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста

1

Варлам Шаламов полагал свои «Колымские рассказы» неразрывным целым.

> Композиционная цельность – немалое качество «Колымских рассказов». В этом сборнике можно заменить и переставить лишь некоторые рассказы, а главные, опорные, должны стоять на своих местах. Все, кто читал «Колымские рассказы» как целую книгу, а не отдельными рассказами, – отметили большое, сильнейшее впечатление[12]…Объясняется это неслучайностью отбора, тщательным вниманием к композиции. (5: 153)

В пределах каждого цикла рассказы, казалось бы не связанные между собой сюжетной или хронологической последовательностью[13], соединены образами сквозных персонажей, паутиной непрямых цитат и перекрестных ссылок. Их сложное взаимодействие образует синонимические и антонимические ряды[14]. Практически каждый из рассказов цикла не только воссоздает цельный образ лагерной вселенной, но и – при внешнем сходстве и перекличке – неочевидно полемичен по отношению к другим рассказам. Настойчивая вариативность, нестабильность, спорность любого вывода, любого решения, с нашей точки зрения, – сознательный результат авторской работы.

Мы хотели бы проанализировать эти особенности шаламовской композиции на примере цикла «Левый берег». В какой-то момент предполагалось, что он станет финальным, завершающим циклом трехчастной книги «Колымских рассказов», своеобразным подведением итогов. Степень связности настолько велика, что читатель без труда может проследить цепочку прямых перекличек, соединяющую все рассказы «Левого берега».

Одним из непосредственных воплощений этой связи служат «сквозные» персонажи. Доктор Браудэ – свидетель катастрофы, произошедшей с пароходом «Ким» («Прокуратор Иудеи»), – станет также и очевидцем самого невероятного колымского побега («Последний бой майора Пугачева»). Заключенный-инженер

Демидов, вызвавший своим независимым поведением гнев высокого лагерного начальства («Иван Федорович»), мелькнет в рассказе «Спецзаказ». Дух председателя Российского общества политкаторжан эсера-террориста Андреева витает над всеми «тюремными» рассказами цикла[15]. Герой рассказа «Прокуратор Иудеи» доктор Кубанцев (лагерное воплощение Понтия Пилата) будет описан в «Потомке декабриста» под фамилией Рубанцев – как Врач с большой буквы: «Опыт и милосердие Рубанцева вспомнились больничным врачам» (1: 302).

Кроме того, цикл густо населен героями – двойниками автора. Андреев, Голубев, Крист, безымянный фельдшер из рассказа «В приемном покое» представляют собой мгновенно опознаваемые вариации авторского «я». Единый во множестве лиц автор/рассказчик обеспечивает связность текста уже как бы самим фактом своего присутствия.

Из рассказа в рассказ повторяются мелкие детали. Одной из второстепенных, дополнительных связок служит, например, кочующая по «Левому берегу» инструкция блатаря Семенова о правилах обращения с лагерной техникой; «Только в лагере и учиться работать на механизмах: берись за всякую работу – отвечать ты не будешь…» в «Потомке декабриста» (1: 295); и в рассказе «Лида»: «Заключенный не должен бояться никаких механизмов. Тут-то и учиться. Ответственности никакой» (1: 322).

Рассказы «Левого берега» как бы дублируют, воспроизводят и проверяют на прочность не только мелкие подробности, но и несущие элементы сюжета. Так, рассказы «Лида» и «Аневризма аорты» представляют собой варианты развития сходной фабулы: жизнь заключенной зависит от того, положат или не положат ее в лагерную больницу. Секретарша Лида («Лида») выживет и еще отплатит добром за добро своему спасителю, фельдшеру Кристу, как бы нечаянно «потеряв» роковую букву «Т» в его лагерном диагнозе КРТД[16]. Катя Гловацкая («Аневризма аорты») погибнет: медицина окажется бессильной не столько перед болезнью, сколько перед системой лагерных отношений. (Рассказы почти зеркально противопоставлены друг другу. Так, например, если для Гловацкой больница означает не только жизнь, но и возможность остаться с любимым человеком, то Лида стремится попасть в больницу, чтобы избавиться от посягательств мелкого лагерного начальника.) И оба рассказа – о чудесном спасении и обыденной гибели – уравновешены третьим («Потомок декабриста»), где врач, стремящийся выжить любой ценой, служит причиной десятков смертей и в том числе самоубийства влюбленной в него женщины.

Аналогичный «переброс» сюжета связывает «Лиду»

с рассказом «Мой процесс». Связь эта проявляется постепенно, исподволь и становится очевидной только к финалу рассказа. На первый взгляд «Мой процесс» – это вполне незамысловатая история о том, как рассказчик получил дополнительный десятилетний срок, в частности за то, что назвал Бунина великим русским писателем[17]. Но донос, арест, откровенно циничное лагерное следствие[18] и казенно-конвейерная фикция суда оборачиваются для рассказчика не гибелью, как естественно было ожидать («Я был уверен в суровости приговора – убивать было традицией тех лет» -1: 352), а едва ли не удачей: новый срок, помимо всего прочего, означает смену аббревиатуры в личном деле. «Я уже не был литерником со страшной буквой „Т“. Это имело значительные последствия и, может быть, спасло мне жизнь» (Там же) Здесь спасение является уже не результатом благодарного вмешательства «золотой рыбки» – секретарши учетного отдела, но побочным продуктом обычного лагерного круговорота. «Мой процесс» воспроизводит, искажает, в каком-то смысле пародирует основной сюжетный элемент «Лиды».

При этом в рассказе «Начальник больницы»[19] литера «Т» волшебным образом появляется в деле рассказчика снова. «Травля началась недавно, после того, как доктор Доктор обнаружил в моем личном деле судимость по литеру „КРТД“, а доктор Доктор был чекистом, политотдельщиком, пославшим на смерть немало „КРТД“» (1: 373) При этом рассказчик уже является фельдшером, а поступить на фельдшерские курсы заключенный с буквой «Т» не мог. И это обстоятельство прямо упоминается в «Левом береге»: «Есть ли вехи, дорожные вехи? Принимают ли пятьдесят восьмую? Только десятый пункт. А у моего соседа по кузову машины? Тоже десятый – „аса“» (1: 380).

Может быть, эти «я» – разные люди. Может быть, их коснулись разные процедуры. Может быть, рассказчик путается в обстоятельствах. Но, очевидным для читателя образом, полагаться на приведенные рецепты спасения никак не приходится.

История разрушенной любви Кати Гловацкой и Подшивалова как бы «предсказана» судьбой режиссера Варпаховского и певицы Дуси Зыскинд («Иван Федорович»). Тема доноса соединяет «Аневризму аорты» с рассказами «Эсперанто», «Начальник больницы», «Лучшая похвала», «Ожерелье княгини Гагариной», с уже упоминавшимися «Моим процессом» и «Потомком декабриста»[20].

Рассказы отражаются друг в друге, образуют последовательные или параллельные соединения, нестрогие мотивные и тематические подгруппы. Темы доноса, распада,

веры, случая-чуда, амбивалентный образ больницы – цепочки связей расходятся, пересекаются, сливаются, организуя единое смысловое пространство цикла.

Цикл «Левый берег» – 25 рассказов, тематически так или иначе прикрепленных к лагерной больнице (частные обстоятельства человеческих судеб и отношений, жизни врачей, пациентов, властей), – ведет учет истории болезни, представляет собой curriculum morbi. Все описываемые в рассказах средства спасения, средства защиты от непреодолимого давления лагеря – будь то медицина, воля к жизни, вера, культура, любовь – оказываются несостоятельными или недостаточными. Они могут – в иррациональном мире лагеря случается все – порой совершать чудеса: так сделанное когда-то добро спасает жизнь Криста, так «рудиментарный орган» (аппендикс), вовремя принесенный в жертву «всемогущему богу лагерей», продлевает жизнь Голубева («Кусок мяса»). Но чудеса эти неокончательны, кратковременны и жестоки: Крист выйдет на «свободу» вольного поселения, в руки той же самой системы, а перед Голубевым («Сколько дней заживает рана? Семь-восемь. Значит, через две недели снова опасность» – 1: 335) замаячит перспектива отправки в каторжные лагеря.

Да и сам островок спасения – больница, стоящая (отсюда и название цикла) на левом берегу безымянной колымской речки, – для многих персонажей всего лишь остановка по дороге к смерти.

И тут находящаяся в состоянии непрерывного самоподрыва композиционная система цикла «Левый берег» дает сбой. В ней обнаруживается модуль, нарушающий текучую устойчивость базовой конструкции.

Речь идет о рассказе «Последний бой майора Пугачева».

2

Фабула – история вооруженного побега. Двенадцать заключенных – бывших танкистов, летчиков, разведчиков – разоружают лагерный конвой, захватывают грузовик, пытаются прорваться к аэродрому, чтобы угнать самолет и улететь; окруженные, принимают неравный бой и гибнут.

В пределах цикла этот сюжет не вариативен во всех своих элементах, у него как бы нет другого прочтения, опровержения, композиционной и смысловой амбивалентности, свойственной шаламовскому творчеству. Возможно, отказ от техники вариации, умножения, переноса объясняется характером темы.

Вооруженный побег политических был для лагерной Колымы

событием, сравнимым по уникальности с падением Тунгусского метеорита, событием, практически исключающим возможность повторения[21].

В других циклах книги можно отыскать немало вариаций на тему бегства. Рассказ-исследование «Зеленый прокурор» даже включает подробное описание такого побега двенадцати бывших солдат. Но внутри цикла «Левый берег» «Последний бой майора Пугачева» не отзывается даже случайным воспоминанием или замаскированной аллюзией.

Само название «Последний бой майора Пугачева» с легкостью могло бы принадлежать фронтовому очерку «Красной звезды» или одному из военных «Рассказов Ивана Сударева» Алексея Толстого. Такое название позволяет читателю мгновенно отнести рассказ к разряду военной прозы – одному из ведущих направлений современной Шаламову советской литературы.

Военная проза порой принимала на себя некоторые функции лагерной литературы (так, лагерные сцены в романе Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» были явной попыткой инкорпорировать специфически «лагерную» точку зрения в полифоническую структуру «военного» романа). Однако как правило, военная и лагерная литературы пребывали в разных культурных сферах и никак друг с другом не соприкасались.

«Колымские рассказы» достаточно тяжелы для восприятия. Они стремятся переложить на читателя максимум возможной работы по опознанию, по производству смысла. Прямая переадресация читателя к военной прозе – в отношении которой аудитория хотя бы владеет метаязыком, знает, что и как следует читать, – сама по себе создает ощущение неожиданного облегчения, взлета.

Мы могли бы предположить, что весь комплекс связанных с названием рассказа «военных» ассоциаций обязан своим существованием не столько авторскому замыслу, сколько случайному резонансу с культурным полем эпохи. Однако «Последний бой майора Пугачева» нарушает стилистическое единство «Левого берега» (да и «Колымских рассказов» в целом) не только своим названием и отсутствием видимых параллелей внутри цикла.

Сложности тут начинаются с первых строк.

А) Варлам Шаламов определял «Колымские рассказы» как «новую прозу». Одним из основных свойств «новой прозы» Шаламов считал ее абсолютную достоверность и называл это «прозой, пережитой как документ» (6: 494). Но в начальной фразе рассказа «Последний бой майора Пугачева» автор определяет характер будущего повествования словом «легенда», тем самым

как бы нарушая собственный художественный канон. Ибо лагерная легенда, обычно у Шаламова снабжаемая презрительным довеском-комментарием «не веришь – прими за сказку», не может восприниматься как документ даже самым доверчивым читателем.

Б) Действие «Колымских рассказов» (это отмечалось неоднократно) происходит «здесь» и «сегодня» – даже если это разные «здесь» и «сегодня». Перемещаясь в пространстве, заключенный фактически не меняет своего положения в лагерной системе координат. Перемещение во времени также почти невозможно – огромные сроки заключения, иррациональность лагерного мира, неизбежный распад памяти и логических функций мозга лишают героев «Колымских рассказов» способности воспринимать течение времени, обращают «сейчас» в неколебимое «всегда»: «а после перестаешь замечать время – и Великое Безразличие овладевает тобой – часы идут, как минуты, еще скорее минут» (1: 426).

В рассказе «Последний бой майора Пугачева» совокупность геометрических точек неожиданно превращается в географическое пространство. Маленький лагпункт «Последнего боя…» находится не просто «на Колыме», в космосе ГУЛАГа. Дорога связывает его с другим географическим объектом, Аэродромом, откуда персонажи собираются улететь За Границу. В мире «Последнего боя…» сама Заграница существует не как источник периодически появляющихся в лагере саперных лопаток, «студебекеров» и солидола, а как географическое понятие, как место, куда, оказывается, можно доехать или долететь.

Еще жестче действие рассказа локализовано во времени: в экспозиции «Последнего боя…» Шаламов опрокидывает собственную концепцию вневременного, «внеисторического» лагеря, подробно объясняя читателю, что вооруженный побег политических заключенных стал возможен только после войны, когда в лагеря хлынул поток людей «со смелостью, с умением рисковать, веривших только в оружие» (1: 362).

Тем самым Шаламов приостанавливает действие аксиомы о порожденном всеобщим растлением и распадом абсолютном одиночестве человека в лагере. Побег пугачевцев является результатом тщательно продуманных и организованных групповых действий, и среди многих знавших о его подготовке не находится доносчиков.

Таким образом, на пространстве рассказа частично обрушена выстроенная всем течением книги концепция лагерной вселенной. (Следует отметить, что все перечисленные нарушения

внутреннего канона «новой прозы» «Колымских рассказов» выглядят вполне естественно в контексте «старой» – классической русской и советской литературы, в том числе и военной прозы.)

Логично предположить, что странное для «Колымских рассказов» название «Последний бой майора Пугачева» является не результатом случайного совпадения, но одним из внешних проявлений произошедшего в семантике рассказа тектонического сдвига. Чтобы определить характер этого сдвига, необходимо понять, зачем потребовалось Шаламову вызывать на страницы «Левого берега» призрак военной прозы.

3

Коль скоро установленный автором стилистический канон представляет собой знаковую систему, то своеобразным знаком может служить и демонстративное нарушение этого канона, и сам характер этого нарушения. Остается определить роль новообразованного знака – как в пределах рассказа, так и в пределах цикла.

«Последний бой майора Пугачева» нарушает – по крайней мере на первый взгляд – равновесие композиционной и мотивной структур цикла «Левый берег», и потому представляется естественным начать исследование с аналогичных структур самого рассказа. Темпоритмическая структура «Последнего боя…» вполне традиционна для «Колымских рассказов». Стремительное действие перемежается плавными историческими отступлениями, авторскими пояснениями, воспоминаниями, статичными картинами колымской природы. Однако если обычно в «Колымских рассказах» доминирует выразительная функция языка, то в «Последнем бое…» предпочтение явно отдано изобразительной.

Свойственная многим рассказам Шаламова кинематографичность действия здесь распространена на все течение рассказа и сделана опознаваемым приемом. Текст «Последнего боя…» с легкостью раскладывается на последовательный ряд визуально ориентированных «кадров». Движение сюжета осуществляется действием и диалогом.

> Они, минуя подлесок, вошли в русло ручья. Пора назад.
>
> – Смотри-ка, – слишком много, давай по ручью наверх.
>
> Тяжело дыша, они быстро поднимались по руслу

ручья, и камни летели вниз прямо в ноги атакующим, шурша и грохоча.

Левицкий обернулся, выругался и упал. Пуля попала ему прямо в глаз. (1: 369)

Исключение представляет лишь рамка из экспозиции и заключения, стилистически оформленная как комментарий историка или архивиста. Шаламов использует дальний и средний планы видения, сочетая их в монтаже эпизодов.

Чтобы «подсмотреть», что происходило в штаб-квартире лагерного начальства, автор вводит туда бывшего заключенного, хирурга Браудэ, и именно его глазами видит происходящее. (Более того, присутствие хирурга на месте действия косвенно указывает на то, что фельдшер больницы Шаламов или один из многочисленных «я» «Левого берега» мог узнать о происшедшем от заслуживающего доверия очевидца.)

Кинематографическая природа действия не только выражена авторским приемом, но и напрямую заявлена Шаламовым. В тексте рассказа неоднократно обыгрывается образ киноленты: «… то, что сейчас раскручивается перед его глазами как остросюжетный фильм»; «Будто киноленту всех двенадцати жизней Пугачев собственной рукой закрутил так, что вместо медленного ежедневного вращения события замелькали со скоростью невероятной. И вот надпись – „конец фильма“…» (1: 366).

Обращение к языку кино как бы смещает критерии достоверности. Условность кинофильма как жанра привычна для читателя и не вызывает отторжения. Необходимость внешней организации повествования, монтажа, смены планов подразумевается самой природой киноискусства. Кинематографичность приемов в рассказе превращает читателя в зрителя, в пусть и опосредованного, но очевидца событий. Таким образом, метод повествования как бы компенсирует легендарность, сказочность происходящего.

Прямое сравнение воспоминаний Пугачева с киноленто как бы уравнивает читателя и персонажа – какое-то время они смотрят один и тот же фильм, разделяют ролевую функцию зрителя[22]. Важно и то, что степень участия читателя-зрителя в действии много выше, чем вовлеченность автора-рассказчика. Ибо последний, полагая происходящее легендой, почти демонстративно отсутствует на месте действия.

Но для того, чтобы полностью – не испытывая внутреннего беспокойства – погрузиться в повествование, читатель должен (хотя бы на подсознательном уровне) опознавать не только метод

повествования, но и сам текст.

Элементарное в своей прямолинейности название рассказа раскладывается – как белый свет в спектрографе – на последовательность семантических компонентов.

«Последний бой майора Пугачева».

«Последний» – фоновый мотив неизбежной гибели.

«Бой» – идея войны, по Шаламову, онтологически чужда лагерному миру, ибо в числе прочего подразумевает возможность личного выбора и устанавливает некоторую, пускай минимальную ценность отдельной человеческой жизни.

«Пугачев» – в рассказе-исследовании «Зеленый прокурор» организатор побега назван подполковником Яновским (фамилия национально инертна и предполагает белоруса, поляка, украинца, еврея; воинское звание обозначает возраст и опыт). В «Последнем бое….» герой становится русским, молодеет[23] и приобретает фамилию, которая для советского читателя обозначает:

а) бунт, крайнюю степень несовместимости с существующим порядком вещей (впрочем, Шаламов вносит некоторую поправку в архетипический образ мятежника; сделав вольного казака «Капитанской дочки» майором, автор предупреждает читателя, что ему предстоит увидеть не «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», а нечто иное);

б) дерзость, удаль[24].

К этому комплексу понятий следует добавить уже упоминавшееся нами сверхзначение названия – отчетливую принадлежность к «военной прозе».

Таким образом, еще не начав читать «Последний бой майора Пугачева», читатель уже «знает», что персонажам – лихим, отважным парням – предстоит гибнуть с оружием в руках за дело, которое стоит того.

Текст (по крайней мере его семантическая поверхность) полностью соответствует ожиданиям читателя. Рассказчик, строго придерживаясь традиции лагерной легенды, явно героизирует своих персонажей. Беглецы «Последнего боя…» – веселые, смелые, исполненные чувства собственного достоинства люди, верные друзья, умелые солдаты. И прежде чем покончить с собой (чтобы не нашли, не взяли, чтобы ни живым, ни мертвым не вернуться в лагерь), майор Пугачев решит про себя, что одиннадцать его товарищей по побегу были «лучшими людьми его жизни».

Внутри эмоционального поля рассказа гибель героев не является их поражением, ибо задача побега изначально определена так: «…если не убежать вовсе, то умереть – свободными» (1: 363). Поражение терпят лагерные начальники:

для них побег Пугачева и его друзей оборачивается потерей самого дорогого – их должностей, привилегий, власти; а для некоторых особо невезучих – свободы и жизни (начальник охраны лагпункта погибнет в бою с беглецами).

4

Традиционный эмоциональный ряд героического эпоса облечен в жесткую, мгновенно опознаваемую форму:

> Улыбаясь трещинами голубого рта,
> показывая вырванные цингой зубы,
> местные жители отвечали наивным новичкам… (1: 362)

(Отметим, что здесь границы сталкивающихся звуковых рядов совпадают с тематическими границами значимых частей фразы.)

Тексту «Последнего боя…» присуща исключительная плотность аллитераций и ассонансов. Обычно в рамках предложения ритм и звучание образуют как бы поток обертонов, поддерживающий и дополняющий основное значение фразы: «Деревья на Севере умирали лежа, как люди» (1: 365).

Единицей повествования в рассказе является не фраза, а период – абзац или группа абзацев, объединенных ритмическим и звуковым рисунком, а также семантической структурой.

> Стали говорить: когда заезжий высокий начальник посетовал, что культработа в лагере хромает на обе ноги, культорг майор Пугачев сказал гостю:
> – Не беспокойтесь, гражданин начальник, мы готовим такой концерт, что вся Колыма о нем заговорит… (1: 361)

Одним из наиболее часто употребляемых в рассказе организующих средств является повтор. Этот прием позволяет одновременно формировать фонетический, ритмический и семантический строй периода. Так, несущей конструкцией только что приведенного отрывка является кольцевой повтор «говорить – заговорит». Относящиеся к той же парадигме глаголы «посетовал» и «сказал» выполняют как бы роль скрытой внутренней рифмы.

Как видно из приведенного примера, построение периодов тяготеет к параллелизму (согласно определению М. Л. Гаспарова, эта воспроизводимость – одно из характерных свойств поэтической строфы[25]).

При этом следует учитывать, что «Последний бой…» изначально предназначен для прочтения сразу в двух кодовых системах – литературной и кинематографической. Обилие наслаивающихся друг на друга интертекстовых отсылок (так, например, в отряде Пугачева двенадцать солдат) создает уже привычный для «Колымских рассказов» густой контекстуальный раствор.

Итак, перед нами химера – героико-эпическое «квазистихотворение» в прозе. Высокий темп повествования, неравномерное действие, организованное вокруг пиков активности, стремительные, рваные диалоги:

> Беглецы-солдаты влезли в машину, и грузовик помчался.
>
> – Как будто здесь поворот.
>
> Машина завернула на один из…
>
> – Бензин весь!..
>
> Пугачев выругался. (1: 365)

Плюс эмоциональное напряжение, возрастающее по мере развития действия и не разряжающееся до конца даже драматическим финалом. Сюжет реализуется посредством жесткой композиционной структуры, в которой отчетливо – даже слегка напоказ – выделены все предписываемые литературоведением элементы: от завязки и экспозиции до романтического (самоубийство Пугачева) заключения.

«Последний бой майора Пугачева» исполнен в жанре героической баллады.

«Баллада – лиро-эпический жанр… обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом… В советской поэзии форму баллады часто получали стихи о подвигах в годы Великой Отечественной войны 1941–1945»[26]. Героическая баллада – и в стихотворном, и в кинематографическом воплощении («Судьба человека», «Баллада о солдате») – была одним из самых популярных (и, заметим, самых эмоционально безопасных) жанров советской эпохи, ибо, отвечая идеологическим требованиям, одновременно апеллировала к еще уцелевшему слою общечеловеческой культуры.

Семантическое и энергетическое пространство баллады было освоенной территорией, на которой читатель мог чувствовать себя комфортно. Организуя «Последний бой майора Пугачева» как героическую балладу, Шаламов как бы встраивает в рассказ то чувство внутренней уверенности, тот комплекс положительных эмоций, которые ассоциировались с этим жанром у советского

читателя.

Уверенность читателя в эмоциональной безопасности текста (особенно на фоне других рассказов цикла) в соединении с естественным для кино «эффектом присутствия» позволяет автору в числе прочего оснастить легенду всеми свойствами документа.

На наш взгляд, анализ композиции речи, сюжета и эмоционального ряда рассказа показывает, что, помимо внешней функции, семантическая поверхность текста исполняет еще одну, не менее важную. Она ориентирует читательское сознание, во много раз повышая его восприимчивость к тому потоку информации, который несут глубинные структуры рассказа.

5

Развернутой фабулой рассказа является история удачного побега. Это один из очень хорошо изученных сюжетов мировой литературы.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что поведение персонажей рассказа совершенно не соответствует подразумеваемой модели.

Примером такого несоответствия может служить реакция лагерного начальства на побег Пугачева и его товарищей. Само понятие «тюрьма» предусматривает как возможность попытки побега, так и стандартный комплекс мер, принимаемых в таком случае администрацией. В рассказе же всемогущие колымские власти впадают в панику (а исходно – в прострацию), забивают дороги солдатами и ведут себя настолько неразумно, что доктор Браудэ даже позволяет себе поинтересоваться, не проще ли сбросить на беглецов атомную бомбу. Впрочем, реакция «верховного» московского начальства на происшедшее имеет не менее истерический характер: побег пугачевцев порождает волну отставок и арестов. Подобная неадекватность следствия причине (ведь даже если бы двенадцати заключенным удалось улететь, это вряд ли поколебало бы основы Архипелага ГУЛАГ, не говоря уж об основах государства) заставляет подозревать, что действительным сюжетом «Последнего боя майора Пугачева» является вовсе не побег, а иное, хотя ничуть не менее героическое деяние.

Анализ мотивной структуры рассказа обнаруживает еще один любопытный феномен. Зачин и экспозиция «Последнего боя…» организованы в полном соответствии с общесемантическим фоном «Колымских рассказов», где доминирует тема разложения, распада базовых свойств человека под влиянием лагеря[27].

Однако с началом действия этот комплекс канонических шаламовских мотивов практически полностью исчезает из повествования, вытесненный двумя мощными мотивными потоками: темой войны и темой смерти. Мы попытаемся проследить развитие этих потоков и определить их функциональное значение.

В рассказе «Зеленый прокурор» Шаламов подробно и обстоятельно объясняет, как и почему стал возможен вооруженный побег политических. Он рассказывает о психологических изменениях, которые впечатала в массовое сознание война. О волнах послевоенных репрессий, которые наводнили лагеря людьми, умеющими владеть оружием и привыкшими действовать совместно. Лагпункт, откуда совершает побег группа подполковника Яновского, пишет Шаламов, был сформирован из заключенных «послевоенного призыва», из людей, которые пусть на четыре года, пусть лишь частично, но были выведены из-под давления системы.

То, что в «Зеленом прокуроре» является предметом исследования, в «Последнем бое майора Пугачева» становится опорным художественным мотивом. С самого начала побег описывается как боевая операция. Сняв часовых на вахте и забрав их форму и оружие, беглецы захватывают казарму конвоя. В других рассказах цикла Шаламов много и подробно пишет о смертоносной роли конвоя в лагерях. За убийство заключенного «при попытке к бегству» конвоиру давали премию и отпуск. И охранники вовсю пользовались этой привилегией. Казалось бы, естественным в этой ситуации было сведение счетов. Однако беглецы ограничиваются тем, что разоружают конвой. Чем объяснить подобное великодушие?

Шаламов пишет: «Беглецы почувствовали себя снова солдатами. Перед ними была тайга, но страшнее ли она болот Стохода?» (1: 365). Здесь мы хотели бы оговорить одно любопытное обстоятельство. Шаламов выбирает весьма показательный объект для сравнения: болота Стохода[28] приобрели свою мрачную репутацию не только и не столько благодаря Полесской операции 1944 года (кстати, тоже описанной в литературе – в знаменитой «Звезде» Эммануила Казакевича), сколько из-за того, что летом 1916 года в процессе осуществления Луцкого (Брусиловского) прорыва российскими войсками там была предпринята безуспешная попытка взять Ковель. В ходе боев фактически перестал существовать ряд гвардейских частей. И сама операция, и полесская ее часть, и название речки оставались на слуху и в советское время. Возникает вопрос: солдатами какой именно армии почувствовали

себя пугачевцы? Возможно, просто армии этой земли на всем ее историческом протяжении, где не имеет значения, идет ли речь о 1944-м или 1916-м? И второй вопрос: откуда в демонстративно выпавших из истории «Колымских рассказах» взяться историческому времени? Кто принес его в текст, неужели майор Пугачев?

Так или иначе, а конвой обязан жизнью именно перемене самоощущения, произошедшей с беглецами: з/к, конечно, имеют право на месть, но долгом солдата является не убийство само по себе, не возмездие, а выполнение боевой задачи. Надев военную форму и взяв в руки оружие, пугачевцы стали теми, кем были в прошлой жизни: танкистами, летчиками, разведчиками.

Итак, отряд военнослужащих с боем занимает часть охраняемого объекта, пополняет запасы оружия и боеприпасов, захватывает транспорт и в боевом порядке начинает движение к другому военному объекту – аэродрому, чтобы покинуть территорию, контролируемую противником. Ни одно из этих действий даже по ассоциации не связано с понятием «побег».

> Каждый знал, что события развиваются так, как должно. Есть командир, есть цель. Уверенный командир и трудная цель. Есть оружие. Есть свобода. Можно спать спокойным солдатским сном… (1: 368)

Пугачев и его товарищи считают себя солдатами. Более того, они распространяют действие этого слова и на своих врагов: «Пугачев огляделся. – Нет, это солдаты. Это за нами» (1: 369).

Это второе определение не менее важно, чем первое. В архетипическом соотношении «тюрьма – побег» участвуют заключенные и охрана. Оппозиция «солдат – солдат» подразумевает другую, не менее древнюю модель – войну. В тот момент, когда пугачевцы решаются на безнадежный (они сами считают свои шансы захватить самолет «ничтожными») побег, в их сознании происходит смена ролевых установок, вытесняющая модель поведения заключенного моделью поведения солдата. (Заметим, что даже в экспозиции Пугачев ни разу не назван заключенным – только майором.)

Майор Пугачев и его товарищи не бегут из лагеря – они отменяют саму систему отношений, на которой стоит лагерная вселенная. Подобный способ борьбы со всесильной системой можно было бы назвать разновидностью солипсизма, если бы не одно обстоятельство, уже упоминавшееся прежде, – реакция самой системы.

> На шоссе больничную машину беспрерывно

обгоняли мощные «студебекеры», груженные вооруженными солдатами…

– Что тут, война, что ли? – спросил Браудэ у генерала, когда они поздоровались.

– Война не война, а в первом сражении двадцать восемь убитых. А раненых посмотрите сами. (1: 371)

Лагерь – слежавшаяся под давлением кумулятивного страха иерархия не- и внечеловеческого насилия – воспринимал себя и ощущался узниками как самодостаточная замкнутая система. Столкнувшись с угрозой извне, лагерь был вынужден обратиться к иным традициям и методам – к тысячелетиями формировавшейся в культуре традиции организованного насилия, к традициям войны. И тем самым многократно ослабил себя, ибо война как форма культуры предусматривает свободу выбора, органически противопоказанную лагерной вселенной. Вот откуда паническая реакция властей. Объявив лагерю войну, отряд Пугачева вынудил систему разговаривать на своем языке, иными словами – вести военные действия.

Герои Шаламова перенесли сражение с пытавшейся пожрать их системой на близкую им, чуждую лагерю культурную территорию. И победили, отстояв свое право быть собой.

Все было кончено. Невдалеке стоял военный грузовик, покрытый брезентом, – там были сложены тела убитых беглецов. И рядом – вторая машина с телами убитых солдат. (1: 372)

Единственный захваченный боец отряда Пугачева (обладатель говорящей фамилии – Солдатов) «был в военной форме и отличался от солдат только небритостью» (1: 371).

Заметим, что в рассказе «Зеленый прокурор» уцелевшего беглеца судят и отправляют обратно в лагерь сроком на 25 лет. В «Последнем бое…» Солдатова расстреливают. Он не принадлежит лагерному миру и уже не подлежит возвращению. Он может умереть только солдатской смертью. В финале рассказа последним действием майора Пугачева является выстрел.

6

В этой точке сливаются два мотивных потока, организующих семантическое поле рассказа: тема войны и тема смерти.

Тема смерти появляется на страницах рассказа одновременно с темой войны – в момент осуществления побега, и очень быстро

становится со-доминантой мотивной структуры.

> Деревья на Севере умирали лежа, как люди. Могучие корни их были похожи на исполинские когти хищной птицы, вцепившейся в камень. От этих гигантских когтей к вечной мерзлоте отходили тысячи мелких щупальцев-отростков…Поваленные бурей деревья падали навзничь, головами все в одну сторону, и умирали, лежа на мягком, толстом слое мха ярко-розового или зеленого цвета. (1: 365)
>
> …даже в эту пустую бледно-сиреневую полярную ночь со странным бессолнечным светом, когда у деревьев нет теней. (1: 368)

(Вспомним, что в европейской культуре отсутствие тени было явным признаком принадлежности потустороннему, нижнему миру: нет теней у вампиров; Петер Шлемиль, продав душу дьяволу, потерял свою тень.)

Мы не можем с точностью сказать, возник ли этот образ приполярной тайги из архетипического фольклорного представления о лесе как о загробном мире; или из «сумрачного леса», в котором заблудился 35-летний Данте (см. средний возраст майора Великой Отечественной войны); или из вовсе третичного акмеистского леса Гумилева, где «из земли за корнем корень выходил, точно руки обитателей могил» (мы не исключаем здесь возможности и троичной интертекстовой связки). Каким бы источником ни пользовался автор, какой бы вариант прочтения ни избрал читатель, культурный контекст образа неизбежно фиксирует причастность такого леса, такой колымской природы к загробному миру.

После того как кончился бензин, беглецы оставили грузовик и вошли в тайгу, «как ныряют в воду» (1: 365). Пытаясь оторваться от погони, майор Пугачев бросается «с перевала плоскогорья в узкое русло ручья» (1: 369). Окруженная солдатами группа принимает бой в стогах – между ними и «верхним миром» толстый слой мертвой травы. Перед тем как покончить с собой, Пугачев забирается в медвежью берлогу. Таким образом, вектор движения персонажей направлен вниз, под землю, к смерти. Спуск, начавшийся в момент побега, завершается гибелью последнего беглеца.

Ягода брусники, которую в финале рассказа пробует Пугачев, не имеет вкуса. Безвкусная ягода дополняет парадигматический ряд, начатый «весной без пения птиц» и «деревьями без теней», представляя читателю завершенную картину пропитанного смертью мира[29].

Столь концентрированный образ смерти, казалось бы, естественен в книге, описывающей обиталище концентрированной смерти, а между тем он совершенно не характерен для семантики «Колымских рассказов».

В основном массиве «Колымских рассказов» жизнь и смерть не являются предметом противопоставления. Формой существования человека в лагере является умирание, несовершенная форма смерти. Внутри лагерной вселенной жизнь и смерть не обладают отдельными характеристиками, а перетекают друг в друга[30], зачастую и вовсе обмениваясь признаками: если тела «живых» заключенных подвластны разложению (обморожения, цинга, пеллагра, голодный распад тканей), то «земля не принимала мертвецов: им суждена была нетленность – в вечной мерзлоте Крайнего Севера» (1: 432).

Точно так же дело обстоит и в завязке «Последнего боя…» – на заключенных лежит отчетливая печать тления. Майор Пугачев думает о з/к «предыдущего призыва» как о «живых мертвецах». Смерть как независимая, отдельная сила появляется на страницах рассказа в тот момент, когда начинает осуществляться план побега.

Более того, в «Последнем бое…» Шаламов эстетизирует смерть – вписывает ее в «бледно-сиреневую полярную ночь», в рассвет на лесной поляне, отождествляет (сцена самоубийства Пугачева) с зимним сном природы, то есть возвращает ее из сферы внечеловеческого в сферу культуры. Подобная трактовка немыслима для «Колымских рассказов», хотя и вполне естественна внутри героической баллады.

Если в лагерной вселенной смерть аморфна и не выделена из окружающей среды, то на войне она – в своем вечном противостоянии жизни – является признанной участницей диалога. В мире Пугачева и его товарищей смерть не менее грозная реальность, чем в мире лагерей, однако здесь она теряет свою фундаментальную враждебность по отношению к человеку. На войне смерть может быть – помимо всего прочего – и трагедией (само это понятие подразумевает существование личности), и благом, и долгом, и доблестью. В лагере это всего лишь унизительная неизбежность.

Отменив в своем сознании лагерь, персонажи Шаламова совершили переход из небытия в бытие. Их рейд по тылам противника оказался удачным, ибо возвратил им не только свободу, но и жизнь. Не только право быть собой, но и право быть.

Рассказ «Последний бой майора Пугачева» содержит множество идей и понятий, которые могли бы быть отторгнуты читателем, не будь они облечены в знакомую, не вызывающую опасений форму. Однако анализ мотивной структуры отчетливо показывает, что присвоенная Шаламовым стилистика военной кинобаллады служит в рассказе не только контейнером для взрывоопасного лагерного содержания, не только формой психологического камуфляжа.

В советскую эпоху героика автомата и гранаты, прорыва и стрельбы была «разрешенной», идеологически приемлемой и приветствуемой, чуть ли не вменялась в обязанность («Когда страна прикажет быть героем…»). Образ «человека с ружьем» (или хотя бы с пистолетом) настолько въелся в массовое сознание общества, что стал символом героизма, подвига даже для противников тоталитарного режима. Классическим примером переосвоения этого образа могут служить «Черные камни» А. Жигулина – роман о воронежских школьниках, которые, начитавшись Фадеева, создали подпольную организацию «с целью свержения советской власти». Достаточно переменить знак, заменить Гитлера на Сталина, чтобы «Молодая гвардия» превратилась в «Коммунистическую партию молодежи», а «Герои Советского Союза» во «врагов народа» – и наоборот. Другим примером такой перемены знака может служить описание кенгирского лагерного восстания в «Архипелаге ГУЛАГ» А. Солженицына.

Рассказ «Последний бой майора Пугачева» тоже мог бы оказаться в этом ряду, но внутри рассказа (и внутри цикла) подвиг Пугачева и его товарищей состоит не только (и не столько) в том, что они отстаивали свою свободу с оружием в руках; не в том, что они повернули свои автоматы против Советской власти, решительно выйдя из ее юрисдикции; не в том, что они – все до одного – предпочли гибель сдаче (в полном соответствии с тем положением, за нарушение которого многие из них и оказались в лагере).

Они стали героями потому, что, опознав лагерь как внечеловеческую систему (в экспозиции рассказа Шаламов подробно объясняет, что именно точное понимание ситуации, осознание того, во *что* им с неизбежностью предстоит превратиться, и подвигло пугачевцев на побег[31]), они отказались в ней существовать. Побег – из лагеря в тайгу и из Лагеря в Мир – был, несомненно, чудом физической отваги. Но прежде всего детищем бесстрашной мысли, не готовой останавливаться там, где ей поставили барьер, не готовой цепляться за надежду, где ее по определению нет, – и острого и безошибочного нравственного

чувства.

Опираясь на традицию советской военной прозы, «Последний бой майора Пугачева» осуществляет аннигиляцию этой традиции. Пользуясь мотивной структурой словно бомбой с часовым механизмом, Варлам Шаламов взорвал советско-антисоветский биполярный жанр и опрокинул вместе с ним породившую этот жанр дихотомическую систему мышления.

Деструктивный заряд, взрывающий элементы собственной образной системы, – одно из характернейших свойств шаламовской «новой прозы».

Теперь мы можем говорить о месте «Последнего боя…» в рамках мотивной и композиционной структуры цикла. Как мы уже отмечали, рассказы цикла «Левый берег» представляют собой в той или иной степени рецепты спасения, сохранения себя во враждебном человеку мире. И все они: медицина, воля к жизни, вера, любовь, культура (особенно культура) – в конечном счете оказываются бессильными при столкновении с всеразъедающим воздействием лагерей.

Помимо общей их несостоятельности, у рецептов «Левого берега» есть еще одна объединяющая черта: все они в своих наивных и хитроумных расчетах, в своей нерасчетливой страсти пытаются опираться на какие-то свойства лагерной вселенной – ведут борьбу на территории противника.

Рассказ «Последний бой майора Пугачева» повествует о людях, отказавшихся выживать в лагере, о сражении, перенесенном за пределы лагерной вселенной. Внутри композиционной системы цикла у «Последнего боя майора Пугачева» нет и не может быть двойника[32], оппонента, опровержения, ибо, по Шаламову, «способ Пугачева» верен. В этом уравнении нет ошибки.

Заколдованный лес, перекошенные созвездия, безупречные герои и злодеи-чудовища, жизнь, смерть и история, пробуждающиеся с началом весны… Варлам Шаламов написал волшебную сказку приполярных лагерей. Сказку очень важную для него, ибо «Последний бой майора Пугачева» – это в каком-то смысле история самого Шаламова.

В других работах мы уже писали об этом фундаментальном противоречии: определяя лагерь как «отрицательный опыт с первого и до последнего часа», как нечто, о чем «человек не должен знать, не должен даже слышать», Варлам Шаламов посвятил лагерям более сотни рассказов. Он написал книгу, обрушивающую на читателя невыносимый груз лагерного опыта. «Последний бой майора Пугачева» отчасти дает ответ на вопрос – почему. В тот момент, когда Шаламов поставил себе задачу

«запомнить и написать», он, подобно Пугачеву и его товарищам, повел бой по своим правилам – перенес сражение с внечеловеческой системой на чуждую лагерю и родную для него самого территорию.

Впервые: Новое литературное обозрение. 1997. № 28 (4). С. 209–222.

Золотоносов 1994 – *Золотоносов М.* «Последствия Шаламова» // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. № 1. С. 176–182.

Клоц 2017 – *Клоц Я.* Варлам Шаламов между тамиздатом и Союзом советских писателей (1966–1978). http://www.colta.ru/articles/literature/13546 (06.08.2017).

ЛЭС 1987 – Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Михайлик 1995 – *Михайлик Е.* Варлам Шаламов в контексте литературы и истории // Australian Slavonic and Eastern European Studies. Vol. 9. P. 31–64.

«На представку»: интертекст и проблемы культурного контекста

Варлам Шаламов начинает рассказ «На представку» словами «Играли в карты у коногона Наумова» (1: 48). Многие исследователи отмечали почти пародийное совпадение шаламовского зачина с первой фразой «Пиковой дамы» Пушкина: «Играли в карты у конногвардейца Нарумова».

Эта очевидная цитата, отсылка не то к классическому тексту, не то к учебнику литературы заставляет читателя задаться рядом вопросов.

А что, собственно, делает блистательный, пусть и слегка легкомысленный конногвардеец в бараке, куда сам бы не определил и последнюю клячу? Что, собственно, делает Александр Сергеевич Пушкин, чьи самые мрачные, самые готические произведения все равно давно уже текут молоком и медом положительных школьных ассоциаций и уютом «старого времени», в вырожденном пространстве лагеря?

И что, собственно, делает цитата из повести, настолько прочно обосновавшейся в литературной традиции, что ее считают одним из краеугольных камней классической русской прозы, в качестве зачина у автора, провозгласившего себя создателем прозы антиклассической, прозы «новой»?

Ибо Варлам Шаламов, автор «Колымских рассказов», называл свои произведения о лагере именно «новой прозой».

В заметках «О прозе» и в других теоретических работах Шаламов постулировал необходимость прозы, которая сделает возможной прямую проекцию авторского опыта на сознание читателя, превратит читателя из зрителя в участника действия.

Результаты позволяют предположить, что Шаламову действительно удалось создать текст, который принимается аудиторией без зазора, как неприкрашенный, аутентичный, неоспоримый факт. Например, в своих «тезисах», опубликованных в «Шаламовском сборнике» 1991 года, Михаил Золотоносов четко сформулировал мнение, до сих пор достаточно распространенное среди читателей и литературных критиков:

> То, что произошло с Шаламовым, напоминает Великую Операцию, описанную Е. Замятиным в «Мы», – операцию по удалению «фантазийного аппарата». Не случайно после этой операции рассказчик из «Мы» переходит на сообщение шаламовского стиля, спокойно

> фиксирующего боль и страдание. (Золотоносов 1994: 181)

А Лидия Чуковская пришла к выводам еще более радикальным:

> Я с глубоким уважением, с преклонением даже отношусь к очеркам Шаламова, героизму и мученичеству Шаламова. Люблю некоторые его стихи. Но сравнивать **очерк** (выделено мною. – *Е. М.*) с прозой не годится. Это то же, что сравнивать Гоголя с Глебом Успенским[33].

Однако даже идеальный стилистический камуфляж не может полностью отсоединить литературное произведение от контекста окружающей его культуры. А шаламовская «документальная» маскировочная сетка была еще и едва ли не вызывающе несовершенна. Ко времени написания шаламовского рассказа «Пиковая дама» была частью школьной программы не менее 60 лет. Поколения людей, «сдававших» ее в школе, пропустить «коногона Наумова» не могли никак.

Собственно, и на дальнейшем пространстве «Колымских рассказов» Шаламов то сравнивает заключенных с чапековскими роботами из «РУРа», то советует гипотетическому драматургу избрать местом действия колымскую «трассовую» столовую; он вовлекает в лагерный быт Анатоля Франса и Марселя Пруста, Хемингуэя и Джека Лондона, Пушкина, Овидия, Блока, цитирует Державина и Тацита, открыто ссылается на Тынянова («Берды Онже»), вдруг срывается в яростную литературную полемику с Толстым и Достоевским, населяет свои рассказы однофамильцами известных писателей и создает апокрифический вариант «смерти поэта», в котором с легкостью опознается Осип Мандельштам. В теории скорее нужно бы удивляться тому, как у аудитории получалось игнорировать эту лавину.

Возможно, в определенной мере то обстоятельство, что камуфляж все же работал, объясняется особой ролью литературы в русском обществе. Ее присутствие во всех сферах бытия и быта («А лампочки кто будет покупать, Пушкин?») считалось настолько само собой разумеющимся, что не вызывало ни удивления, ни отторжения. Учреждение, на воротах которого красовалась знаменитая цитата «Труд есть дело чести, дело доблести и геройства», естественно входило в общий строй, – для читателя здесь, скорее всего, удивительным было бы как раз отсутствие корреляций с литературой. И с вероятностью, на уровне бытового прочтения система литературных интертекстовых отсылок не нарушала в глазах читателя документообразия «Колымских

рассказов».

Но само название «новая проза» подразумевает многоуровневые сложные отношения с прозой «старой», взаимосвязь обеспечивается самим фактом отказа, отторжения, отмены. Весь объем предыдущей литературной традиции фактически начинает играть роль Другого.

Вне зависимости от того, движимы ли эти отношения блумовским «страхом влияния» или, наоборот, той потребностью в эхе, которую отстаивал Иосиф Бродский[34], они в любом случае с необходимостью дают жизнь диалогу – интенсивному, многогранному и непредсказуемому по результатам. (Побочным эффектом такого диалога вполне может быть и явление пушкинского конногвардейца в барак коногонов над вечной мерзлотой.)

Однако Шаламов осложнил уже и без того нуждающуюся в Ариадне ситуацию, не только провозгласив необходимость радикальных изменений, затрагивающих саму природу прозы, но и заявив, что изменения эти (по крайней мере в его случае) должны иметь совершенно конкретный характер.

Шаламов утверждает, что задачей художественного произведения является «воскрешение жизни», т. е. литературный текст, объект второй реальности, должен каким-то образом сравняться по интенсивности с опытом реальности первой. «Проза, пережитая как документ…» требует, чтобы читатель существовал в чрезвычайно плотном информационном и эмоциональном потоке.

Эта цель диктует и объем (на ограниченном пространстве короткого рассказа, естественно, легче поддерживать сенсорную нагрузку, сравнимую с информационным давлением реальной жизни), и крайнюю функциональность художественных средств.

Необходимость скачкообразно увеличить плотность информации на ограниченном объеме текста в числе прочего вынуждает автора использовать коды – комбинацию знаков, известных как автору, так и читателю.

Элементы кода встраиваются в описания, и текст прирастает не только конкретным символом или знаком, но и всей системой отношений, породившей данный код.

С добавлением третьей координаты – кода – структура текста расширяется за пределы сюжетной поверхности, становится трехмерным семантическим континуумом.

Шаламов пишет, что в «новой прозе» деталь – это «всегда деталь-символ, деталь-знак, переводящая весь рассказ в иной план, дающая „подтекст“, служащий воле автора» (5: 152).

Текст не равен коду, текст может содержать несколько

непересекающихся и даже противонаправленных кодов. Эти коды могут быть адресованы (с различной мерой эффективности) различным группам читателей.

И одной из самых или, возможно, просто самой мощной и сложной кодирующей системой, доступной литератору, является сама литература.

Интертекстуальные связи создают культурное пространство, или «среду», в которой существует текст.

Описывая человека, объект или событие, цитаты, аллюзии или ссылки образуют многослойный знак, который одновременно задает:

а) предмет;

б) режим описания, т. е. парафраз;

в) источник цитаты или ссылки, т. е. то целое, фрагментом которого является цитата;

г) некий объем культурных и литературных ассоциаций[35];

д) некую совокупность культурных и литературных корреляций, связанных с самой концепцией цитаты или аллюзии.

Поэтому когда автор задействует интертекстуальные связи, он фактически встраивает в рассказ свободный, постоянно меняющийся набор взаимодействующих культурных континуумов.

Интертекстуальные корреляции не только радикально увеличивают семантическую плотность произведения: как только текст достигает определенной точки насыщения, эти корреляции начинают формироваться спонтанно, довольно часто – помимо воли автора. Раз начавшись, процесс идет лавинообразно, порождая все растущее число возможных ассоциаций. (Как показала работа Бориса Гаспарова о романе «Мастер и Маргарита», ресурсы семантической периферии в этом смысле практически неисчерпаемы[36].)

Таким образом, автор «новой прозы» сталкивается с огромной проблемой: он не просто обязан добиться исключительной по мощности сенсорной нагрузки, но также должен найти способ работать с постоянно и спонтанно кристаллизующимися новыми значениями, не теряя собственного голоса.

В этой главе мы хотели бы рассмотреть параметры и функции интертекстуальных связей в «Колымских рассказах», а также характер их взаимодействия с другими структурными элементами шаламовской поэтики.

Задача наша осложняется тем, что, по существу, «На представку» – первый рассказ сборника. (Предшествующий ему короткий даже по масштабам «Колымских рассказов» – тридцать строчек – рассказ «По снегу» представляет собой своеобразное

предисловие, развернутую метафору, устанавливающую характер отношений между автором и читателем.)

Согласно авторскому замыслу, рассказ «На представку» должен был стать первой точкой соприкосновения как с лагерной вселенной, так и с художественным аппаратом «Колымских рассказов». Соответственно, мы можем предположить, что этот конкретный текст, его структура содержат некую вводную, некий ряд параметров, которые позволили бы читателю впоследствии распознать все последующие истории цикла как принадлежащие к той же парадигме. Именно поэтому он представляется нам исключительно подходящим материалом для анализа.

Фабулой рассказа «На представку» служит обыденное карточное сражение в бараке коногонов. В эту конкретную ночь игра уголовников завершается убийством одного из зрителей, «политического» заключенного. Впрочем, по реакции рассказчика и действующих лиц можно понять, что такой финал не является чем-то из ряда вон выходящим.

Уже при первом чтении обнаруживается резкая композиционная диспропорция: три с половиной страницы шестистраничного рассказа отведены под экспозицию. Медленное и по-диккенсовски обстоятельное и дотошное описание обстановки барака, столетней тюремной традиции изготовления самодельных карт сменяется подробным портретом-противопоставлением участников предстоящего поединка. Столь же основательно объясняет повествователь, каким образом он и его напарник Гаркунов оказались в ту ночь в бараке коногонов. (Дело их было – напилить дров в обмен на холодную «юшку», жижу от супа.)

Речь рассказчика утяжелена обилием придаточных оборотов, цепочками вводных и сложноподчиненных предложений и содержит огромный объем как бы отвлеченной и дополнительной лагерной информации.

> Он был старше партнера (впрочем, сколько лет Севочке – двадцать? тридцать? сорок?), черноволосый малый с таким страдальческим выражением черных, глубоко запавших глаз, что не знай я, что Наумов железнодорожный вор с Кубани, я принял бы его за какого-нибудь странника – монаха или члена известной секты «Бог знает», секты, что вот уже десятки лет встречается в наших лагерях. (1: 49–50)

Эта сложная синтаксическая конструкция, образованная основным, вводным и тремя придаточными предложениями, содержит:

а) описание внешности бригадира коногонов;

б) указание на решительную обманчивость этой внешности и

в) подлинную «профессию» Наумова;

г) дополнительную краткую характеристику его противника Севочки;

д) и, наконец, сноску, посвященную «встречающимся» в лагерях сектантам.

Обстоятельность повествования в соединении с объективированной, отстраненной интонацией придает экспозиции наукообразный, «этнографический» характер. Экспозицию рассказа «На представку» в определенной мере можно считать аналогом борхесовского «Сообщения Броуди».

Подробная «задержанная» интродукция создает атмосферу напряженного ожидания. Этому способствует еще один прием: рассказчик отмечает, что слабая бензиновая лампа-«колымка» освещала только «поле боя», а присутствующие наблюдали за игрой из темноты.

> Мы ели в полной темноте – барачные бензинки освещали карточное поле, но, по точным наблюдениям тюремных старожилов, ложки мимо рта не пронесешь. Сейчас мы смотрели на игру Севочки и Наумова. (1: 51)

Таким образом, освещенная часть барака становится как бы сценой, игроки – действующими лицами, а все остальные (в том числе сам рассказчик и его напарник Гаркунов) – зрителями, отодвинутыми во «тьму внешнюю», за рамки сюжета.

В тот момент, когда читатель привыкает, втягивается в повествование, движущееся в ритме ползущего ледника, темп рассказа резко меняется. Статичный, застывший «пейзаж» карточной игры уступает место стремительному действию. Вместе со скоростью меняется, возрастает плотность повествования – количество событий на единицу текста.

Непрерывная череда проигрышей бригадира Наумова скупо обозначена перечислением переходящих из рук в руки вещей (брюки, пиджак, подушка) и краткими репликами персонажей.

> – Одеяло играю, – хрипло сказал Наумов.
> – Двести, – безразличным голосом ответил Севочка.
> – Тысячу, сука! – закричал Наумов. (1: 51)

Ощутимо упрощается синтаксис: практически исчезают многочисленные придаточные и вводные предложения, их место занимают цепочки глаголов действительного залога. Одновременно рассказчик меняет интонацию и манеру речи –

обстоятельный этнографизм Диккенса или Борхеса срывается в жесткий говорок пригородной баллады.

В точке кульминации темп и компрессия возрастают до предела. Проигравшийся в прах бригадир Наумов просит игру «на представку» (и здесь Шаламов не дает уже привычных подробных объяснений, его краткий и невнятный «перевод» оставляет уголовный карточный термин угрожающей загадкой), получает согласие, начинает новую партию.

Дальнейший ход игры сжимается в предложение: «Он отыграл одеяло, подушку, брюки – и вновь проиграл все» (1: 52).

Действие полностью сфокусировано на игре – все постороннее выведено из поля зрения, – но в тот момент, когда накопившееся напряжение, казалось бы, должно наконец привести к развязке, повествование резко сворачивает в сторону. Читатель погружается в обстоятельный рассказ о том, что такое чифирь, как его заваривают и с чем пьют.

Внезапная, немотивированная перебивка темпа как бы обозначает разлом.

Казалось бы, всем течением рассказа готовился кровавый, ритуализованный конфликт между участниками карточного поединка, но в тот момент, когда в воздухе уже готовы сверкнуть два ножа, а зритель затаил дыхание, происходит нечто совершенно иное.

Автор объединяет в «кадре» «сцену» и «зал». Композиционный сдвиг обозначен переосвоением заданного в экспозиции противопоставления «свет – тьма». Свое неожиданное превращение из зрителя в персонажа рассказчик обозначает фразой: «Я вышел на свет» (Там же). Игроки, бывшие доселе единственными действующими лицами, объектом всеобщего внимания, становятся статистами.

Проигрыш Наумова и необходимость оплатить карточный долг разворачивают сюжет, обращая весь предыдущий ход рассказа в род экспозиции. Убийство Гаркунова, чей свитер понадобился Наумову для оплаты проигрыша, совершается зрителем – тем самым дневальным, что наливал Гаркунову «юшку», – и вызывает явное недовольство одного из игроков: «Не могли, что ли, без этого? – закричал Севочка» (1: 53). На буквальном уровне восприятия эта смерть является неожиданностью не только для читателя, но и для обеих групп персонажей и – как неожиданность, взрыв – несет в себе повышенный информативный и эмоциональный заряд.

Фактически в финале рассказа Шаламов сталкивает поверхностный семантический ряд фабулы и «грамматическое» значение композиции. Мы можем предположить, что описанный

композиционный излом:

а) передает реальные качества (непредсказуемость, убийственную враждебность) изображаемого в рассказе мира;

б) организует общую для служебных уровней «Колымских рассказов» систему дестабилизации, диссонансной ориентации текста (конечная задача которой – воспроизвести в сознании читателя основные свойства лагерной вселенной);

в) является средством достижения предельного сгущения смысла, сравнимого по нагрузке с информационным полем реальной жизни.

Однако даже на элементарном уровне «того, на что указывает, что сообщает», по выражению Золотоносова, система семантических отношений в рассказе «На представку» не исчерпывается бинарной корреляцией между фабулой и композицией.

Если мы перейдем к мотивной структуре текста, то обнаружим, что рассказчик, казалось бы, столь тщательно выстраивавший оглушительно неожиданный финал, одновременно рассеивал по тексту предупреждающие знаки, убеждая читателя ничего не принимать на веру.

Все упоминаемые в «На представку» предметы, события и связи между ними изменяются в самый момент возникновения на страницах рассказа (так, «грязная пуховая подушка» становится карточным столом), однако помимо ощущения зыбкости, нестабильности, противоестественности происходящего (вообще характерного для сборника) мотивный фон «На представку» содержит еще и отчетливый привкус фальши, подделки, профанации.

Поле карточного сражения освещает даже не свечка, а слабенькая лампа-«колымка», и автор подробно рассказывает, как работает это самодельное устройство. Настоящего света эта лампа не дает и потому настоящей же лампой считаться не может. «Сегодняшние карты были только что вырезаны из томика Виктора Гюго» (1: 48), далее следует описание технологии изготовления тюремных карт. Говоря об уголовной моде, Шаламов упоминает «фиксы» – род блатного шика, «золотые, то есть бронзовые коронки, надеваемые на вполне здоровые зубы» (1: 49), – и заваленных заказами «самозваных», фальшивых зубопротезистов. Крестик, который носит Наумов, символизирует не религиозность, а принадлежность к «ордену» воров «в законе». И, наконец, сама игра изначально заявлена как жульническая, шулерская: «честная воровская игра – это и есть игра на обман…» (Там же).

Точно так же «перевернуто» опорное противопоставление

«свет – тьма»: внутри рассказа тьма ассоциируется с безопасностью, теплом и пищей, а свет – с холодом, опасностью и смертью: «В мерцавшем свете бензинки было видно, как сереет лицо Гаркунова» (1: 53).

Даже убийство является в некотором смысле обманом, ибо происходит как бы случайно, не по воле блатарских главарей, а по инерции, по привычке. И убийцей оказывается «тот самый Сашка, который час назад наливал нам супчику за пилку дров» (Там же), человек, обозначенный в экспозиции как податель еды, тепла, а значит, и жизни.

Собственно, коннотацию фальши, подделки несет и само название рассказа. Словосочетание «на представку» может быть прочитано не только как жаргонное выражение, но и как часть парадигматического ряда «представка» – «представлять» – «представление» – «спектакль»: «Про Севочку говорили, что он „превосходно исполняет“ – то есть показывает умение и ловкость шулера» (1: 49).

Мотив фальши, обмана, шулерства противонаправлен как буквальному прочтению – фабуле, так и «грамматическому», собственному значению композиции.

Эти три потока значений образуют тернарную, объемную и, как следствие, принципиально вариативную семантическую систему рассказа. Однако противоестественная – или естественная – связь между коногоном и конногвардейцем, заявленная первой фразой рассказа, добавляет к этой системе дополнительную ось координат, превращая пространство в четырехмерное, и бытовой, рабочий, можно сказать, момент лагерного быта оказывается погружен в чуждую ему среду, в контекст традиционной культуры, как веревка в ведро соленой воды, – и запускает процесс кристаллизации.

Сам парафраз «Играли в карты у конногвардейца Нарумова» / «Играли в карты у коногона Наумова» выстроен по схеме сопоставление – отталкивание[37]. Аристократ-конногвардеец Нарумов теряет букву «р» и превращается в лагерного бригадира коногонов, но тут же получает свое звание обратно, ибо рассказчик немедленно дает понять, что в лагере коногон принадлежит к аристократии, а бригадир коногонов – к аристократии высшей[38] (при этом знаком социального статуса в обоих случаях служат лошади).

Статус Наумова настолько высок, что у его слуг есть свои слуги:

> После работы наумовский дневальный наливал в наши котелки холодную «юшку» – остатки от

> единственного и постоянного блюда, которое в меню столовой называлось «украинские галушки», и давал нам по куску хлеба. (1: 51)

Между рассказчиком и Наумовым по меньшей мере две ступени лагерной социальной лестницы.

Завязку рассказа «На представку» объединяет с «Пиковой дамой» и общая темпоральная характеристика: в обоих случаях игра происходит ночью. Однако если у Пушкина игра заканчивается ужином с шампанским в ярко освещенном зале, то у Шаламова пышный ужин заменяет юшка, а ветвистые шандалы – самодельная лампа-«колымка»: установив сходство, рассказчик подчеркивает различия.

Парафраз «Пиковой дамы» служит как бы детерминантом рассказа, исподволь определяя его в глазах читателя как описание рокового – для одного из участников – карточного поединка. Дальнейшее течение экспозиции укрепляет читателя в этом мнении. Описывая изготовление колоды, автор добавляет к образу игры мотив профанации, святотатства: книга – материальное воплощение культуры – превращается в карты[39].

Как мы уже упоминали, рассказчик дотошно добавляет, что «сегодняшние карты» были вырезаны из томика Виктора Гюго. Наиболее популярными в советское время романами Гюго были «Девяносто третий год», «Отверженные» и «Собор Парижской Богоматери». Привлечением Гюго повествователь как бы кодирует в рассказ мрачную (а в случае с «Отверженными» – и уголовную) романтическую атмосферу его романов.

Технология раскраски карт описана на примере валета пик[40] (прямая связь с уже заявленной в начале рассказа «Пиковой дамой»). Другие масти даже не упоминаются; рассказчик только отмечает, что «Масти не различались по цвету…». (1: 49). Из этого следует, что все карты колоды были «черными» – приносящими беду.

> Новенькая колода карт лежала на подушке, и один из играющих похлопывал по ней грязной рукой с тонкими, белыми, нерабочими пальцами. Ноготь мизинца был сверхъестественной длины – тоже блатарский шик… Холеный желтый ноготь поблескивал как драгоценный камень. (1: 49)

Средневековые демонологи утверждали, что черт не может полностью принять человеческий облик – образ и подобие Бога. Во внешности дьявола всегда сохраняются те или иные приметы Зверя: рога, копыта, «сверхъестественной длины когти».

Шаламовское описание знаменитого «исполнителя» (то есть шулера) Севочки усиливает «черный», готический ассоциативный ряд, тем более что «нечистая» игра считается одним из канонических времяпрепровождений дьявола.

Давая характеристику партнеру когтистого Севочки, рассказчик упоминает висевший на груди у Наумова оловянный крестик, тут же объясняя, что крест был «опознавательным знаком ордена, вроде татуировки» и что уголовники не только пользовались символом креста как своего рода документом (профанация), но и расписывали «по кресту узоры на любимые темы: сердце, карта, обнаженная женщина…» (1: 50). Как известно, осквернение креста было частью Черной мессы – стандартным ритуалом, по которому подданные дьявола опознавали своих.

> Он [крест] висел на темной обнаженной груди Наумова, мешая прочесть синюю наколку-татуировку – цитату из Есенина, единственного поэта, признанного и канонизированного преступным миром:
>
> Как мало пройдено дорог,
> Как много сделано ошибок. (Там же)

Эта прямая цитата задействована в тексте сразу на нескольких уровнях. Стихи в качестве татуировки обозначают место литературы в уголовном мире, четко устанавливая его враждебность любой форме культуры. Само построение несет дополнительный мотив – опять-таки кощунства, профанации (вспомним, что чуть раньше к татуировке приравнивался крест). Абсолютный характер профанации зафиксирован через деталь: татуировка перевирает цитату «канонизированного» поэта, элегическое «так» оригинала – «Так мало пройдено дорог, / Так много сделано ошибок» (Есенин 1965: 191) – вытесняется крикливо-сентиментальным «как» дешевой копии.

Одновременно семантический ряд рассказа обогащается за счет сентиментально-романтических уголовных ассоциаций, связанных как с творчеством, так и с личностью Есенина. Само стихотворение принадлежит к «хулиганскому» периоду творчества поэта (неудивительно, что оно пользовалось популярностью среди уголовников).

Таким образом, читательское предощущение кровавого столкновения между игроками получает еще одно косвенное подтверждение.

И, наконец, «канонизация» в виде блатной татуировки несет

на себе отчетливый отпечаток все той же Черной мессы.

> Ноготь Севочки вычерчивал в воздухе замысловатые узоры. Карты то исчезали в его ладони, то появлялись снова… Севочка неторопливо почесывал подушку своим ногтем. (1: 51)

Итак, коллективный образ блатных в рассказе «На представку» приобретает отчетливо инфернальный характер, чему находится не только фольклорное, но и внутрилагерное интертекстовое подтверждение.

В финальной части экспозиции рассказчик называет блюдо, остатками которого расплачивался дневальный Наумова за пилку дров, «украинскими галушками». А в череде проигранных Наумовым вещей мимоходом упоминаются «какой-то украинский рушник с петухами, какой-то портсигар с вытисненным портретом Гоголя…» (1: 51). Эта едва скрытая отсылка к Гоголю естественно включает в ассоциативный ряд «Вечера на хуторе близ Диканьки». В одном из рассказов этого сборника, «Пропавшая грамота», казак вынужден играть в карты на свою душу с ведьмами и чертями. Необъяснимая лавина проигрышей, под которой чуть не гибнет персонаж Гоголя, очень похожа на ту, что захлестывает бригадира Наумова.

Таким образом, введение фольклорных ассоциаций и апелляция к Гоголю как бы уточняют заданное парафразом «Пиковой дамы» определение: речь уже идет не просто о роковой карточной игре, но о карточном поединке с чертом, где ставкой является человеческая душа.

После непрерывной серии проигрышей Наумов просит сыграть «на представку», т. е., с точки зрения «подготовленного Гоголем» читателя, ставит на кон душу. Дальнейшее течение игры полностью соответствует фольклорным образцам – инварианту игры, в которой сдает черт[41]. Наумову удается немного отыграться, а затем он снова проигрывает все, в том числе и таинственную, так до конца и не разъясненную читателю «представку»[42].

И здесь – в кульминационный момент – плавное течение семантического потока обрывается.

Убийство Гаркунова не «задано», более того, оно как бы противоречит закодированным в рассказе интертекстуальным значениям[43].

Но свитер, из-за которого погиб Гаркунов, оказывается красным – видимая и слышимая параллель к роковой «красной свитке» из «Сорочинской ярмарки», дьявольской одежде, приносящей несчастье всем, кто к ней прикоснется.

> Свитер был красный, и кровь на нем была едва заметна. Севочка бережно, чтобы не запачкать пальцев, сложил свитер… (1: 53).

Игра действительно шла на душу, только расплачивался другой…

И, завершая рассказ, повествователь замечает:

> Игра была кончена, и я мог идти домой. Теперь надо было искать нового партнера для пилки дров. (1: 54)

«Пиковая дама» заканчивается на очень схожей ноте. Лизавета Ивановна была бедной родственницей графини. После смерти капризной покровительницы она вышла замуж: «У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница» (Пушкин 1948: 252).

Эти аллюзии изначально заявлены как «перевертыши»: и «Сорочинская ярмарка», и «Пиковая дама» завершаются – по крайней мере на уровне фабулы – посрамлением зла и счастливым браком.

Для рассказчика «На представку» видимостью благополучной развязки можно принять то, что в эту ночь умер не он.

Следует отметить, что семантический ряд интертекста развивается практически параллельно «грамматическим» значениям композиции. По сути, в одной из своих функций интертекст – сложная и богатая иерархия, включающая прямые и непрямые цитаты, различные формы культурного эха, отсылки и скрытые аллюзии, – выступает как усилитель, активизатор композиционных процессов.

В определенном смысле плотность аллюзий такова, что допускает чрезвычайно широкий набор интерпретаций. Так, например, на определенном уровне восприятия рассказ «На представку» может быть прочитан даже как классическое моралите, основанное на парафразе библейского сюжета.

Гаркунов приходит в барак коногонов – обитель дьявола – по собственной воле, желая приобрести мирские блага – миску похлебки. (Как известно, именно за миску похлебки и продал Исав право первородства.) Заключив сделку с представителями нечистой силы – блатными, Гаркунов как бы уступает им право на свою жизнь и душу и в финале рассказа гибнет от той самой руки, что кормила его.

У этой трактовки есть еще один поворот.

Предмет сделки – «остатки от единственного и постоянного блюда, которое в меню столовой называлось „украинские галушки“» (1: 53) – в просторечии именовался «юшкой» по

причине явно неудовлетворительной консистенции этого блюда. Но на уличном жаргоне «юшка» также означает «кровь».

Гаркунов согласился работать за юшку.

Юшка оказалась его собственной.

Конечно, роль интертекста в рассказе этим не ограничивается.

Представляя происшедшее проекцией сюжетов культуры на реальность лагеря, Шаламов как бы дает читателю возможность осваивать незнакомое через известное. Классические сюжеты и отсылки к ним используются не только как детонаторы смысловых толчков, но и как своеобразные зонды: по степени и характеру вызванных новым контекстом повреждений читатель может судить о свойствах лагерного мира.

(Любопытно, что все три переосваиваемые в рассказе книги: «Пиковая дама» Пушкина, любой из подразумеваемых романов Гюго, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя – в читательском сознании принадлежат к одной – «черной», готической – литературной традиции.)

В рассказе «На представку» Шаламов попутно сводит счеты с романтизмом XIX века: кошмары и ужасы «Удольфских тайн», «Страшной мести» или «Собора Парижской Богоматери» кажутся забавными пустяками в сравнении с лагерным бытом.

Шаламов использует интертекстуальность как на служебном, структурном уровне, так и на уровне общесемантическом, системном. Именно интертекстуальные связи формируют группы значений, образующих глубинное содержание рассказа.

По Шаламову (здесь его мнение резко и разительно отличается от позиции многих авторов «лагерной литературы»), опыт лагеря для человека – однозначно отрицательный опыт. Лагерь разрушает человека непосильным трудом, голодом, холодом, безгранично сложной системой деградации и унижения. Он разрушает человека, даже когда развлекается, играет. И поскольку «новая проза» пытается воспроизвести лагерь как явление, этот разрушительный эффект распространяется не только на внутритекстовые ситуации[44].

В экспозиции рассказа «На представку» Шаламов тщательно обозначает границы «сцены» и «зала», выстраивая между ними непроницаемый композиционный и интертекстуальный семантический барьер.

Иерархия такова:

а) освещенная сцена, где происходит поединок между игроками;

б) отделенный от сцены тьмой, но находящийся внутри барака и внутри рассказа «зрительный зал»;

в) и, наконец, отделенный от происходящего пространственным и временным барьером подразумеваемый читатель.

В тот момент, когда рушится барьер между «сценой» и «залом», в семантическом поле текста возникает возможность исчезновения второго барьера – между текстом и читателем.

Там, где нарушено одно незыблемое правило, может быть нарушено и другое. Статус постороннего, защищенного тьмой зрителя не спасает Гаркунова. Статуса постороннего, защищенного опосредованностью восприятия, может оказаться недостаточно, чтобы спасти читателя. В художественном мире «Колымских рассказов» лагерь является гибелью для каждого, кто приходит с ним в соприкосновение: «Отсюда никто еще не вышел живым».

Мгновенное разложение, распад классических сюжетов при столкновении с лагерной реальностью, по Шаламову, свидетельствуют о несостоятельности культуры как средства защиты от зла – не только культуры традиционной, но и культуры как таковой; о ее неспособности не то что одолеть – освоить, осмыслить феномен лагеря в собственных категориях[45].

О том, что так называемые «вечные темы» – любовь, добро, зло, творчество, даже смерть – в рамках лагерной вселенной перестают быть не то что вечными, а просто достойными внимания.

Мотив обмана, фальши, подстановки, шулерства отчетливо отражает девальвацию, дискредитацию ценностей, доселе казавшихся незыблемыми.

В рассказе «На представку» гибель культуры происходит параллельно и одновременно с гибелью человека – сразу после рассказа об особо крепком северном чае.

Здесь мы хотели бы оговориться, что данное исследование никоим образом не исчерпывает семантических отношений внутри рассказа. «На представку», как и «Колымские рассказы» в целом, фактически представляет собой сложную интерактивную систему семантических объемов, где точкой фокуса является читатель. Текст питается взаимодействием и взаимопроникновением этих континуумов. Принципом построения можно принять пастернаковскую формулу: «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет».

Эта постоянно генерирующая новые сообщения четырехмерная система не может быть полностью отражена в относительно плоскостной развертке литературоведческого анализа. С большой долей уверенности можно предположить возможность проявления этих взаимодействий, образно говоря,

на атомарных и квантовых уровнях текста.

Все это дает нам основания воспринимать эту сложную и многосоставную систему интертекстуальных связей, включающую прямые и косвенные цитаты, словесное эхо, культурные ассоциации и скрытые аллюзии, как важный элемент многослойной самовоспроизводящейся высокофункциональной системы, чьей целью является достижение максимально возможного воздействия на каждого/любого читателя.

Такое интенсивное использование способности культуры к диалогу как художественного средства нехарактерно даже для постмодернистской русской прозы и имеет аналоги разве что в современной поэзии.

Впервые: Essays in Poetics. 2000. № 25. P. 169–186.

Bloom 1973 – *Bloom H*. Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973.

Bloom 1975 – *Bloom H*. A map of misreading. New York: Oxford University Press, 1975.

Rudwin 1970 – *Rudwin M*. The Devil in Legend and Literature, New York: AMS Press, 1970.

Russell 1972 – *Russell J. B.* Witchcraft in the Middle Ages. Ithaca; London: Cornell University Press, 1972.

Zholkovsky 1984 – *Zholkovsky A*. Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

Zholkovsky 1988 – *Zholkovsky A*. Intertextuality. Its Contents and Discontents // Slavic Review. 1988. № 47 (4). P. 724–729.

Амфитеатров 2010 – *Амфитеатров А. В*. Дьявол в быту, легенде и в литературе средних веков. М., 2010.

Апанович 1997 – *Апанович Ф*. О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова // IV Международные Шаламовские чтения. М., 1997. С. 40–52.

Бродский 1992 – *Бродский И*. Набережная неисцелимых. СПб., 1992.

Бродский 2001 – *Бродский И.* Сочинения. Т. VII. СПб.: Пушкинский Дом, 2001.

Войнович 2008 – *Войнович В.* Портрет на фоне мифа. München; Москва: ImWerdenVerlag, 2008.

Гаспаров 1993 – *Гаспаров Б*. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 28–82.

Есенин 1995 – *Есенин С*. Стихотворения. М.: ГИХЛ, 1955.

Лотман 1992 – *Лотман Ю. М*. Культура и взрыв. М., 1992.

Пастернак 1985 – *Пастернак Б.* Избранное. М., 1985.

Пушкин 1948 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: Издательство АН СССР, 1937–1959. Т. 8, кн. 1. 1948.

Золотоносов 1994 – *Золотоносов М.* Последствия Шаламова // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. № 1. С. 176–182.

«Афинские ночи»: поэзия как функция организма

Художественная проза милосердна к аудитории. Она предлагает ракурс, точку зрения, возможность определить позицию, на которой стоит камера, – и совместиться с ней или оттолкнуться от нее. В самом крайнем случае – просто знание, что у организованных слов по определению есть автор и, соответственно, некий смысл, замысел, цель. Процесс такого чтения – в том числе и история контакта, где вторая сторона заведомо существует и заведомо хочет разговора.

Даже при самом поверхностном взаимодействии с «Колымскими рассказами» часто создается впечатление, что мы имеем дело не с попыткой контакта, а с моделью вселенной образца XVIII века: механистической, познаваемой, функциональной, бесконечно сложной – и описываемой при помощи простых формул, главная из которых – закон возрастания энтропии. Системой, в которой все закономерно и обосновано внутренними причинами. Системой самодостаточной, не нуждающейся во внешнем перводвигателе, в гипотезе Бога – в данном случае автора, где ни Бог, ни автор заведомо не могут выжить, ибо их главная работа – производство смысла – несовместима с данной средой.

В «Колымских рассказах» читателю не на что положиться. Рассказчики врут, память подводит, повествование сбивается, те, кто мог бы подтвердить или опровергнуть любое высказывание, – мертвы. Сомнений не вызывает лишь всепроникающий лагерный распад.

Эта смысловая пустыня – безусловно, часть авторского замысла, более того, часть авторской концепции прозы как таковой. Но так ли она пуста?

Рассказ «Афинские ночи» начинается с загадки и заканчивается загадкой. Загадку – одну из нескольких – образуют, собственно, заглавие и финал рассказа.

> – Вот это и есть та самая перевязочная, где проходили ваши афинские ночи? Там, говорят, было…
>
> – Да, – сказал я, – та самая. (2: 418)

Вопрос, что такое, собственно, «афинские ночи», разрешается при помощи достаточно старого словаря, например Толкового словаря Ушакова 1935 года издания, где «афинским ночам», а также «вечерам» дается следующая расшифровка: «разнузданные

оргии, кутежи».

Исходное словосочетание описывало сдвоенный праздник Деметры и Диониса, который начинался вечером, тянулся до следующего утра и сопровождался всем, чем только может сопровождаться празднество в честь богов вина и плодородия. Впоследствии гульба в эту ночь стала настолько разнузданной, что праздник был запрещен.

В России начиная с XIX века это выражение часто употреблялось иронически, нередко речь шла о провинциальных «афинских ночах», учиняемых согласно представлениям провинциалов о разврате и разгуле (представлениям, заметим, нередко вполне невинным). После революции оно еще некоторое время было на слуху, а затем понемногу выбыло из употребления вслед за носителями. Но зачем оно понадобилось Шаламову в 1973-м?

А что, кстати, творилось в перевязочной? А было в перевязочной гнойно-хирургического отделения вот что: два фельдшера и культработник лагерной больницы, все трое, естественно, заключенные, собирались там во время подходящего дежурства и с девяти до одиннадцати-двенадцати вечера читали друг другу любимые стихи первой половины XX века. Еще у них имелась внимательная аудитория в лице девушки-комсомолки из вольнонаемных, оказавшейся в больнице в карантине. Читали, пили кипяток и ели бруснику. Девушка слушала[46].

Так оно и продолжалось некоторое время, пока неизбежный в тамошних обстоятельствах донос не принес в перевязочную начальника больницы доктора Доктора, на чем поэтические вечера и закончились – скандалом сначала в перевязочной, а потом и на общем собрании больницы. Вполне благополучно закончились, по лагерным меркам. Никому не добавили срок, никто не ушел на этап. Даже девушку из больницы не выписали. Даже фамилий на собрании не назвали.

Таким образом, название рассказа являет собой каламбур.

С одной стороны, Афины ассоциируются с ученостью и культурой, с чинными литературными застольями – отчего бы и не назвать в честь тех пиров больничные поэзовечера под бруснику?

С другой поэзия Серебряного века в лагерной больнице, бунинский «Каин», записываемый со слуха, заключенные и вольнонаемная, объединенные общим внелагерным интересом, – с точки зрения лагерной системы это, безусловно, разврат, непристойность и оргия куда более высокого пошиба, чем всем привычная пьяная гульба. Это подрыв устоев, причем устоев именно нравственных. Возмутительное нарушение границ.

С третьей стороны, стихи – это роскошь, которую два фельдшера и культработник наконец-то могут себе позволить. Их память снова способна отдавать накопленное, их разум снова способен воспринимать поэзию, их социальный лагерный статус таков, что даже совершенно правдивый донос не способен серьезно повредить им.

А с четвертой, все происходящее прекрасно умещается в описанную Ю. М. Лотманом модель традиционного русского разгула и буйства образца XIX века, где «пир и даже оргия приобретали черты реализации идеала вольности» – и наоборот, а главной характеристикой кутежа становился именно что символический переход границы, нарушение запрета[47]. К последним двум аспектам мы еще вернемся.

Весь этот важный для понимания объем значений ускользнет от большинства читателей – просто потому, что после Второй мировой словосочетание «афинские ночи» практически перестало читаться.

И ни автор, ни рассказчик «Афинских ночей» не попытаются заполнить лакуну на месте названия, не предложат расшифровку.

Если мы рассмотрим основной массив «Колымских рассказов», мы обнаружим, что случай этот у Шаламова не единственный. Точнее было бы сказать, что для Шаламова он в некотором смысле типичный. Позволим себе привести несколько характерных примеров.

В рассказе «Тифозный карантин» описание собственно помещения карантина выглядит следующим образом: «Четырехэтажные сплошные нары, рубленные из цельных лиственниц, были строением вечным, рассчитанным навечно, как мосты Цезаря» (1: 204).

Сколько людей в 1959 году – время написания рассказа – способны оценить шаламовскую иронию: в реальности первый четырехсотметровый деревянный Цезарев мост через Рейн – сооружение и правда циклопическое – был разобран через 18 дней после постройки, когда в нем отпала надобность? Карантинные бараки в Магадане, без сомнения, ждала судьба более счастливая, долгожительская – что и имеет в виду рассказчик.

Да что там, какая доля даже самиздатовской, т. е. заведомо более читающей аудитории «Колымских рассказов» при словосочетании «мосты Цезаря» хотя бы представляла себе именно деревянное сооружение? Кроме тех, кому все же посчастливилось в те времена прочесть «Записки о Галльской войне» или хорошую обзорную работу по истории мостостроения? [48]

Эта часть значения – в отличие от смыслового ореола древности, добротности, прочности магаданских нар, которым, конечно же, не судьба остаться без работы и постояльцев, – должна была большей частью уйти в песок, мимо.

В рассказе «Лучшая похвала» рассказчик интересуется у соседа по камере, старого эсера Андреева, знал ли тот Савинкова. Андреев отвечает:

> Я познакомился с ним за границей – на похоронах Гершуни. Андрееву не надо было объяснять мне, кто такой Григорий Гершуни, – всех, кого он упоминал когда-либо, я знал по именам, представлял себе хорошо. (1: 283)

Не нужно, наверное, пояснять, что в силу очевидных причин читатель образца 1964 года, скорее всего, заведомо не знал, кто такой Гершуни – создатель и первый руководитель эсеровской Боевой организации, и – с высокой вероятностью – о самой-то партии социалистов-революционеров слышал преимущественно благодаря устойчивым советским сочетаниям «эсерка Каплан» и «меньшевики и эсеры». История русского революционного движения – в его небольшевистской части – также выпала из культурного оборота на поколения, и Шаламову, к большому его персональному огорчению, это было прекрасно известно.

В рассказе «Воскрешение лиственницы» (1966) повествователь упоминает предполагаемый возраст дерева, чью ветку прислали вдове поэта, погибшего на Колыме:

> Триста лет! Лиственница, чья ветка, веточка дышала на московском столе, – ровесница Натальи Шереметевой-Долгоруковой и может напомнить о ее горестной судьбе: о превратностях жизни, о верности и твердости, о душевной стойкости, о муках физических, нравственных, ничем не отличающихся от мук тридцать седьмого года, с бешеной северной природой, ненавидящей человека, смертельной опасностью весеннего половодья и зимних метелей, с доносами, грубым произволом начальников, смертями, четвертованием, колесованием мужа, брата, сына, отца, доносивших друг на друга, предававших друг друга. Чем не извечный русский сюжет? (2: 278)

Наталья Борисовна, дочь фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева, вышла замуж за Ивана Алексеевича Долгорукого, когда семья его уже была в опале. Последовала за мужем в ссылку – сначала в поместье, потом в Березов. Уже в

ссылке Иван Долгорукий был арестован по доносу, оговорил себя и семью под пытками и был казнен. По великой милости Анны Иоанновны колесование в последний момент было заменено ему четвертованием. Сама Наталья Борисовна вернулась из ссылки в следующее царствование. Эта история – с точностью до доносчика, получавшего вознаграждение в рассрочку, чтобы не пропил сразу, – и правда с легкостью необыкновенной могла быть перенесена в первую половину XX века и часть второй.

Однако какой процент аудитории мог быть знаком с этими событиями – несомненно важными для рассказчика и не менее важными для конструкции рассказа? С учетом того, что последняя к тому времени научная публикация «Записок…» состоялась в 1913 году (а следующая в 1992-м), единственным общедоступным источником могли быть разве что примечания к «Русским женщинам» Некрасова, поскольку в поэме Наталье Борисовне отведены целых две строки: «Но мир Долгорукой еще не забыл, / А Бирона нет и в помине»[49].

Примеры эти можно множить и множить.

Особенно интересно они выглядят в свете того обстоятельства, что автор «Колымских рассказов» в принципе вложил очень много усилий в то, чтобы его текст мог «сообщаться» с любым читателем, причем задействуя его, читателя, персональный багаж и опыт. И когда Шаламову нужно включить тот или иной смыслопорождающий механизм, требующий от читателя опознания, процедура будет осуществлена с повышенной надежностью. Например, одно и то же сообщение будет проговорено в тексте и одновременно встроено в сюжет, в лексику (как «гоголевский» пласт в рассказе «На представку» или евангельский в «Надгробном слове»[50]), в фонетику (как в рассказе «Инжектор» – истории о том, как лагерный начальник принял в отчете неработающий прибор за заключенного и распорядился закатать его в карцер, где отсылка к тыняновскому «Подпоручику Киже» очевидным образом осуществляется еще и за счет звучания). Когда шаламовские персонажи цитируют «Калигула, твой конь в сенате…» (1: 444), они непременно укажут, что это Державин. Шаламов не надеется, что аудитория опознает Гавриила Романовича самостоятельно[51]. И что стихотворение, начинающееся со строк «Вчера я растворил темницу…», принадлежит перу не Пушкина, а Туманского, персонажи тоже непременно скажут вслух. Свифтовская «этнографичность» «Колымских рассказов» в этом смысле – достаточно удобная модель, позволяющая привлекать сведения практически из любых областей, не нарушая ткани повествования.

Встречаются, конечно, в сборнике случаи адресации более узкой. Например, перечисляя «вклад» Аркадия Добровольского, одного из создателей фильма «Трактористы», в общую копилку стихотворных кутежей, рассказчик заметит: «Первый ташкентский вариант будущей „Поэмы без героя“ был прочтен тоже Добровольским. Пырьев и Ладынина прислали бывшему сценаристу „Трактористов“ и эту поэму» (2: 415).

Появление ранней, военной редакции «Поэмы без героя» в лагерной больнице на «Левом берегу», в руках людей, которые лучше прочих могли соотнестись с ее подледными течениями, проходило по классу фантастики, по классу чуда. «Рукопись в бутылке» нашла своих. То, что это чудо осталось безнаказанным, объяснялось одновременно социальным статусом участников и безграмотностью подслушивающих, способных опознать крамолу в самом факте чтений, но не отличающих подцензурную поэзию XX века от неподцензурной[52].

Оба эти обстоятельства могли быть «прочтены» только теми, кто еще до знакомства с «Колымскими рассказами» имел некое представление о судьбе творчества Ахматовой, в частности о том, что не только на момент действия рассказа, но и на момент его написания, в 1973-м, «Поэму без героя» можно было прочесть исключительно в списках, самиздате и тамиздате. (Дата первой полной публикации одной из редакций в СССР – 1974 год.) Люди, способные ориентироваться в этих датах, в Советском Союзе были, но они, конечно же, не составляли большинства.

Но такого рода «точечные» обращения к узкому сегменту аудитории, как правило, оставались невидимыми для всех прочих читателей и не нарушали ткани повествования. Не выламывались из нее, не привлекали внимания.

Здесь и сейчас мы предпочтем остановиться и констатировать: Варлам Тихонович Шаламов, писатель, активно работавший с читательским восприятием, а потому это восприятие изучавший; Варлам Тихонович Шаламов, стремившийся сделать свою прозу аналогом физической реальности (и много в том преуспевший), в целом ряде случаев позволял себе демонстративно игнорировать читателя-современника с его характерным культурным багажом – и говорить сквозь него – с кем-то или чем-то другим.

С кем? И о чем?

Естественно, книга такой сложности, как «Колымские рассказы», обращается к разному – вернее, к любому – читателю и захватывает сферы от звукописи до интертекста, порождая то ощущение избыточности, информационного давления, дискомфорта, которое, собственно, и позволяет ей быть «прозой,

пережитой как документ», давать читателю личный опыт взаимодействия с предельно враждебной средой.

Присутствие в этой среде тех или иных непонятых, неосвоенных осколков смысла настолько естественно, что, вероятно, даже и не регистрируется читательским сознанием. Ущерба замыслу они не наносят.

Но зачем они Шаламову?

Рассказ «Афинские ночи» начинается с загадки и продолжается загадкой, теперь уже привычной, классической, почти сказочной: «сидит девица в темнице, а коса на улице».

> Когда я кончил фельдшерские курсы и стал работать в больнице, главный лагерный вопрос – жить или не жить – был снят и было ясно, что только выстрел, или удар топора, или рухнувшая на голову вселенная помешают мне дожить до своего намеченного в небесах предела. (1: 409)

Все эти контекстуальные значения приходится расшифровывать. Действительно, если уж заключенный сумел окончить лагерные курсы фельдшеров, то умереть не в свой срок он может по трем причинам:

а) если на него заведут дело по расстрельной статье – это «выстрел»;

б) если на его жизнь каким-то образом заявят права уголовники – входить с ними в конфликт при этом не обязательно, они могут, например, просто проиграть «лепилу» в карты – это «удар топора»;

в) если придется столкнуться с каким-то серьезным катаклизмом или особо неприятным стечением обстоятельств – это «рухнувшая на голову вселенная».

Все прочие стандартные лагерные основания для несвоевременной смерти – цинга, пеллагра, голод, мороз, туберкулез, тиф, полное физическое истощение, произвол конвоя, деловые соображения соседей по бараку, внезапное изменение норм выработки и так далее – отныне не властны над ним.

Исключительно редкое для шаламовского лагеря состояние: рассказчик уверен, что жив сейчас и что проживет еще некоторое время – до конца рассказа, а может быть, и до конца срока.

И что же происходит с человеком, оказавшимся вдруг не на свободе, нет, но все же вне зоны немедленного сиюминутного распада?

Рассказчик «Афинских ночей» в этом положении начинает квалифицировать общее состояние лагерных дел по Томасу Мору – в самом буквальном смысле слова.

> Томас Мор в «Утопии» так определил четыре основных чувства человека, удовлетворение которых доставляет высшее блаженство по Мору. На первое место он поставил голод – удовлетворение съеденной пищей; второе по силе чувство – половое; третье – мочеиспускание; четвертое – дефекация[53] (1: 410).

Вполне предсказуемым образом конструкция Мора контакта с лагерной средой не переживет. Рассказчик с удовольствием, подробно и саркастически объяснит, что происходит с этими чувствами в лагере:

– как навсегда прописывается в сознании неотступный голод, удовлетворить который нельзя: сколько бы ни съел – пища более не насыщает;

– как отмирает под воздействием голода и холода всякая тяга и всякая способность к физической близости;

– как голодающие люди теряют контроль над мочевым пузырем и желудком, а мороз превращает мочеиспускание в пытку;

– как смертельно опасной становится попытка «присесть» и облегчиться, если организм отказывается отдавать отходы, потому что пустой заход конвоиры рассматривают как покражу драгоценного рабочего времени, так что отсутствие кала может стать поводом для выстрела;

– как люди, пытающиеся урвать капельку еды, капельку тепла, мгновение отдыха, переходят в этих попытках за грань безумия; но только очень глупый или очень подлый человек может счесть это безумие поводом для смеха или средством достигнуть комического эффекта[54].

А затем рассказчик запускает обратный механизм – не менее подробно повествует о том, как лишняя порция каши, возможность ночевать в тепле, возможность отдохнуть потихоньку воскрешают все, казалось бы, безнадежно потерянное.

Воскрешение это уродливо, неполно и слишком легко обратимо, но рано или поздно жизненные процессы возвращаются в некое подобие нормы, даже еда перестает занимать все мысли – и вот тогда

> острее мысли о еде, о пище является новое чувство, новая потребность, вовсе забытая Томасом Мором в его грубой классификации четырех чувств.
>
> Пятым чувством является потребность в стихах.
>
> У каждого грамотного фельдшера, сослуживца по аду, оказывается блокнот, куда записываются случайными разноцветными чернилами чужие стихи – не

цитаты из Гегеля или Евангелия, а именно стихи. Вот, оказывается, какая потребность стоит за голодом, за половым чувством, за дефекацией и мочеиспусканием.

Потребность слушать стихи, не учтенная Томасом Мором. (1: 413–414)

Здесь мы хотели бы опять остановиться и заметить, что пресловутое «новое» чувство у Томаса Мора как раз учтено, и оно практически совпадает с шаламовским – с поправкой на культурный контекст[55] (и, что характерно, тоже рассматривается как телесное, физическое удовольствие).

Иногда же наслаждение возникает, не давая того, что желают наши члены, не избавляет их от страдания; однако это наслаждение щекочет и трогает наши чувства, привлекает к себе какой-то скрытой силой, но заметным действием.

Такое наслаждение люди получают от музыки. (Мор 1998: 75)

Итак, чувство есть, между тем как рассказчик «Афинских ночей» фактически строит повествование на том, что его нет.

Собственно, это не удивительно: в лагере текст «Утопии» подвергается тому же давлению, что и всё вокруг. Если что вдруг и сохранится – благодаря прихоти судьбы, случайному выживанию человека, который помнит книгу Мора, – то сохранится ровно в том же смещенном и искореженном виде, в каком пребывают тело и память носителя.

Напоминаем, речь идет о том самом носителе, который только что, впервые за годы, заново научился управлять процессом мочеиспускания и уже – ошеломляющее достижение – способен на несколько минут отвлекаться от мысли о еде.

Хотя оценить вольное обращение Шаламова с Мором как очередную примету всеразъедающего воздействия лагеря могла, опять же, крайне небольшая часть аудитории – мало кто помнит «Утопию» достаточно хорошо, чтобы заметить, что рассказчик упрощает и ошибается, причем в критически важном пункте[56].

Вообще, говоря о неточностях и ошибках цитации, мы заведомо имеем в виду именно рассказчика «Афинских ночей», а не автора «Колымских рассказов», который мог бы при желании сверить цитату по переводу А. Г. Генкеля, например по петроградскому изданию 1918 года, или по целомудренному переводу А. Малеина[57], вышедшему в знаменитом издательстве «Academia» в еще более знаменитом 1937 году. (Право же, даже сам сэр Томас Мор мог бы усмотреть руку судьбы в подобных

совпадениях.) Но в любом случае текст «Утопии» в 1973 году был Шаламову доступен, и если удовольствия-по-Мору предстали перед читателем в виде далеком от первозданного, то произошло это не по ошибке.

Но так или иначе, по Мору ли, по рассказчику ли, два фельдшера и культработник, читавшие в перевязочной Хлебникова, Ахматову, Каменского, а также многих других, реализовывали таким образом не более и не менее как физиологическую потребность. Потребность читать и слушать стихи.

И в этом смысле их времяпрепровождение действительно было «афинскими ночами», безудержным кутежом, запойной роскошью людей, которые могут позволить себе такую экзотику.

Особенно с учетом того обстоятельства, что один из участников чтений, продиктовавший другому текст бунинского «Каина», незадолго до того получил новый срок, в том числе и за то, что назвал Бунина великим русским писателем. Впрочем, тогда еще он не был фельдшером.

Так что же значат эти афинские ночи? Что делают в сборнике заведомо устаревшие выражения, цитаты из произведений, которые читатель-современник вряд ли сможет опознать, сюжетообразующие отсылки к мертвым или недоступным культурно-историческим реалиям? Обращения в заведомую и очевидную Шаламову пустоту?

Уже не раз писали – в том числе и мы, – что любое литературное, религиозное, профессиональное понятие, любое явление культуры возникает на страницах «Колымских рассказов», только чтобы быть уничтоженным. Лагерь поглощает все куда надежнее времени. И одновременно символом возвращения к жизни здесь становится римский термин «сентенция», отъединенный не только от лагерного, но и от большей части тогдашнего внелагерного быта. В одноименном рассказе этот термин зарождается «под правой теменной костью» рассказчика в самом конце долгого пути: из небытия к растительному существованию, впитывающему свет и тепло, потом к животному, к пробуждению сложных эмоций, абстрактного мышления и наконец – к возвращению коллективной памяти: языка и истории. Своего рода мини-эволюция, и в финале ее – Слово. В отличие от библейской истории творения слово не в начале – а в самом, самом конце, на вершине.

Внешнее противоречие между представлением о культуре как о а) бесконечно хрупком явлении, неспособном существовать при минус сорока, и б) верном признаке возвращения в люди

исчезнет, если предположить, что для Шаламова культура есть не бессмертная платоновская ценность и, конечно же, не защита от внешнего зла, но, как уже было сказано, органически присущая человеку физиологическая потребность. Потребность, возникающая везде, где человек не находится в состоянии распада и умирания. Реализующаяся индивидуально, уникально, в зависимости от времени, места и носителя. Воскресающая в этой конкретной комплектации ровно в той мере, в какой восстанавливаются личность, память и разум.

Это персонализованный набор – не советский, не антисоветский, не досоветский – сугубо личный.

Кстати, в этом смысле очень показателен тщательно приведенный перечень поэтов, которых читают по собственной потребности пирующие фельдшеры и культработник. Этот список наравне с Пастернаком, Ходасевичем или «Поэмой без героя» включает Маяковского, Тихонова, Сельвинского – и демонстративно исключает, например, Багрицкого или Светлова. Дело, как мы видим, не в идеологии – просто все трое участников дружно не считали их поэтами. «Все мы понимали, что стихи – это стихи, а не стихи – не стихи…» (2: 415)[58]. Зато в границах «русской лирики начала двадцатого века» вдруг обнаружатся переводы Шекспира и Бёрнса работы Маршака.

Они уместны там – потому что это вопрос не объективной классификации, не обязательного багажа, а личного предпочтения, личного вывода, личного опознания этих переводов как лирики XX века, физически необходимой людям, в этом веке живущим. И личного сигнала в окружающее пространство – с вероятностью безвоздушное: «Я [индивид] жив. Я [индивид] здесь. Это, это и это – есть я».

Как нам кажется, «афинские ночи» и «мосты Цезаря», судьба Натальи Шереметевой и многое, многое другое, адресованное в никуда, несуществующей аудитории, есть прорывающееся сквозь текст авторское представление о том, что, собственно, является культурной нормой.

Представление о некоем пакете знаний, умений, пристрастий и потребностей, который существует, пока жив или хотя бы частично жив его носитель.

О культуре как целом, состоящем из миллионов таких пакетов, далеко не всегда пересекающихся между собой.

Культуре, существующей только вместе с человеком. С каждым в отдельности. И – в условиях лагеря – умирающей несколько раньше него.

Если, конечно, этот человек не фельдшер лагерной больницы.

Представление о норме – и конкретное проявление этой

нормы. Необъясненные анахронизмы и политические выпады, речевые и вкусовые пристрастия, цитаты из важных книг, обрывки значимых историй.

Без оглядки на читателя и вообще на другого, иного – ибо это не сообщение, не письмо в бутылке, а подпись радиолюбителя, имя дельфина, набор сигналов, выделяющий конкретную неповторимую особь в мире шумов. Имя личности и знак ее присутствия.

Таким образом, Варлам Шаламов, сделавший «Колымские рассказы» своего рода генератором распада, тщательно и изобретательно воспроизводивший и транслировавший лагерный опыт несуществования, прямым текстом утверждавший: «Все умерли», – одновременно с этим и, с вероятностью, не отдавая себе в том отчета, посылал в пространство сигнал, подтверждающий, что пока, еще, сейчас умерли не все.

«Красный-красный-зеленый. Я еще жив. Я еще здесь. Это я».

Mikhailik 2000 – *Mikhailik E.* Potentialities of Intertextuality in the Short Story On Tick. Varlam Shalamov: Problems of Cultural Context // Essays in Poetics. 2000. № 25. P. 169–186.

Toker 1989 – Toker L. Stories from Kolyma: The Sense of History // Hebrew University Studies in Literature and the Arts 1989. № 17. P. 188–220.

Young 2011 – *Young S.* Recalling the Dead: Repetition, Identity, and the Witness in Varlam Shalamov's Kolymskie rasskazy // Slavic Review. № 70 (2). (Summer 2011). P. 353–372.

Бабаев 2000 – *Бабаев Э.* Воспоминания. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000.

Мамучашвили 1997 – *Мамучашвили Е.* В больнице для заключенных //Шаламовский сборник. Вологда, 1997. Вып. 2. С. 78–87.

Мор 1998 – *Мор Т.* Утопия. Эпиграммы. История Ричарда Третьего. М.: Наука, 1998.

Симонов 2004 – *Симонов К. М.* Стихотворения и поэмы. Повести разных лет. Последняя работа. М., 2004.

Фомичев 2007 – *Фомичев С. А.* По пушкинскому следу // Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. СПб., 2007.

Глава II. «Документалистика» Колымы

Незамеченная революция

1

Когда Варлам Шаламов решил написать цикл рассказов о Колыме, он параллельно начал формулировать положения теории, описывающей природу этих рассказов. Один из таких документов был впоследствии назван манифестом «о новой прозе». Шаламов собирался сводить счеты не только с историей и антропологией, но и с литературой. Избранный же термин – «новая проза» – принадлежал не концу 1950-х, когда он был создан, а совсем другому времени, когда все, от литературы до быта, было, по выражению того же Шаламова, «огромной проигранной битвой за действительное обновление жизни» (4: 139)[59].

Варлам Шаламов, в 1920-х – студент юридического факультета Московского университета, деятель левой оппозиции и начинающий писатель, интересовался идеями ЛЕФа, некоторое время посещал кружок О. Брика, общался с С. Третьяковым – и, при всей очарованности идеями, был разочарован тем, что увидел[60].

Все многообразные позиции – в области эстетики, политики и теории литературы, – которые в то время существовали в рамках Левого фронта искусств, казались Шаламову догматическими, узкими и плохо согласующимися друг с другом.

Шаламова одновременно привлекала – и отталкивала – жесткая ориентация на «литературу факта», апелляция к документу, представление о том, что форму произведения должны диктовать свойства материала, а автор важен ровно в той мере, в которой отсутствует в тексте.

С точки зрения Шаламова, эта позиция не оставляла места для поэзии: «На Малую Бронную ходил я недолго из-за своей строптивости и из-за того, что мне жалко было стихов, не чьих-нибудь стихов, а стихов вообще. Стихам не было места в „литературе факта“…» (4: 305). Стихи получали право на существование только как служебный, агитационный вид литературы[61].

Кроме того, Шаламову казалось – тогда и потом, – что отбор фактов и ракурсов для лефовского «монтажа» все равно производился извне и по идеологическим критериям. Сам объект описания получал высокий статус «материала» только в результате предварительного осмысления.

> Лефовцы в ряде статей советовали «записывать факты», «собирать факты». Но копить, «искать факты» в их газетном преображении, как это делали когда-то фактовики. Но ведь это – искажение, расчисленное заранее. Нет никакого факта без его изложения, без формы его фиксации. (6: 489)

В воспоминаниях Шаламов описал одну из встреч с тогдашним редактором «Нового ЛЕФа» Сергеем Третьяковым и воспроизвел очень характерный разговор о журналистском проекте:

> – Вот мы опишем этот дом, сделаем фотографии двухсот тридцати пяти квартир. Я проверял – нужно будет подчеркнуть вот что… А что бросается в глаза раньше всего, когда входишь в комнату?
>
> – Зеркала, – сказал я.
>
> – Зеркала? – раздумывая, спросил Третьяков. – Не зеркала, а кубатура. (4: 305)

Выбор, таким образом, диктовался не свойствами объекта и не техническими потребностями монтажа, а заранее заданным представлением о пространстве и характере его восприятия.

Эта беседа была последней – Шаламова оттолкнули и скрытая иерархичность «Нового ЛЕФа», и жесткий формальный и идеологический диктат институции в целом.

> – Вот, – сказал Сергей Михайлович, – напишите для «Нового Лефа» заметку «Язык радиорепортера». Я слышал, что надо избегать шипящих и так далее. Напишете?
>
> – Я, Сергей Михайлович, хотел бы написать по общим вопросам, – робко забормотал я.
>
> Узкое лицо Третьякова передернулось, и голос его зазвенел:
>
> – По общим вопросам мы сами пишем. (4: 306)

Реакцию Третьякова на зеркала Шаламов запомнил как знаковую, увязал с неприятием поэзии – и общей настроенностью на догму (в автобиографическом наброске «Несколько моих жизней» он называл Третьякова «человеком решенных вопросов»). Б**о**льшая часть вариантов воспоминаний об этом инциденте заканчивалась словами «Больше я на Малой Бронной не бывал» (4: 305–306).

Нам представляется, что реакция Третьякова и вправду была

знаковой, но Третьяков в данном случае спорил не столько с начинающим автором, сколько с очень беспокоившей его тенденцией.

В конце 1920-х зеркала ассоциировались не только с рефлексией, но и со все четче проявляющимся платоновским «реализмом» новой советской культуры. Связь между изображением и предметом изображения из сферы ведения теории и критики понемногу перемещалась в сферу ведения бытовой магии – и, естественно, органов охраны правопорядка. Изображение «нетипичного», т. е. нехарактерного для социализма-как-он-должен-быть, опознавалось уже как «небезвинное» действие. В рамках новой культуры даже идеологически освоенный материал оказывался – просто в силу конкретности и единичности – чем-то не вполне настоящим, не принадлежащим социалистической действительности и, соответственно, выморочным, враждебным[62].

Достаточно вспомнить, что центральным объектом критики на ленинградской секции конференции «О борьбе с формализмом и натурализмом» стал на первый взгляд сравнительно далекий от формализма Леонид Добычин. А между тем его тексты были названы едва ли не воплощением формализма: «Когда речь идет о концентратах формалистических явлений в литературе, в качестве примера следует привести „Город Эн“ Добычина»[63].

При этом в вину Добычину одновременно ставилось то, что в его романе «Город Эн» «вот этот город Двинск 1905 года увиден двинскими глазами, изображен с позиций двинского мировоззрения»[64]. Кампания, безусловно, носила политический и административный характер, но вот существо обвинений свидетельствовало о том, что на определенном уровне сама попытка соотнести поэтику со свойствами конкретного материала уже воспринималась и как искажение действительности, отрицающее необходимое революционное развитие, и как социально опасное действие.

Журнал «Советское кино» так обосновывал эту позицию: «Советская власть требовала от художника лишь правдивого отражения жизни. Формалисту была чужда в своей основе такая постановка. Формализм тянул художника от жизни, от действительности – к формам, не похожим на жизнь»[65]. Непохожим на жизнь объявлялось соответствие фактуры и материала.

Впоследствии Мераб Мамардашвили опишет это «правдивое отражение жизни» в выражениях, удивительно напоминающих предмет случайной беседы Третьякова и Шаламова:

> Меня интересуют мыслительный механизм и состояние языка, в котором уже все есть. Остается только эту языковую наличность успевать прочувствовать, успевать вписывать в нее свои чувства и мысли. Сознание такого рода очень напоминает комнату, в которой вместо окон сплошные зеркала, и вы видите не внешний мир, а собственное изображение. Причем отвечающее не тому, какой вы есть, а тому, каким вы должны быть. Любая искорка сознания может закапсулироваться в этих отражениях и обезуметь. (Мамардашвили 1989: 184)

Как нам кажется, Третьяков в конце 1920-х вполне осознавал, что тяготение советской власти к универсалиям, к языку, «в котором уже все есть», к окончательным обобщениям не оставляет для Левого фронта искусств места ни в сфере политики, ни в сфере творчества – пусть даже и прикладного. Если вспомнить полемику тех лет, то одной из постоянных мишеней ЛЕФа был Лев Толстой. Лефовцы пытались дискредитировать как саму идею будущего «красного Толстого», который грядет, дабы единолично осмыслить революцию и новый мир и отменить все прочие, лишние, случайные голоса, так и формирующийся культ «зеркала русской революции»[66]. И стремились сделать это, не переходя границ лояльности.

В этой ситуации для Третьякова-очеркиста естественно было «видеть» не предметы и их отражения, а «кубатуру» – объем и организацию пространства.

Если первое уже представляло собой опасную зону политического конфликта, то «кубатура» пока еще трактовалась культурой как продукт технологии – и, соответственно, с ней можно было работать, не входя в противоречие с базовыми идеологическими установками (разойтись с которыми было в те годы немудрено и искреннему сторонику советской власти). Этот выбор позволял не отказываться от ориентации на материал и при этом описывать послереволюционный мир, говоря на языке, который советская власть могла опознать как свой[67]. Но такой подход заведомо ограничивал автора и в выборе рабочего поля, и в выборе ракурса.

Парадоксальным образом «литературе факта» – во всяком случае, с точки зрения Брика и Третьякова, – чтобы создать хотя бы ощущение, что между ней и «литературой мифа» существует некий водораздел, приходилось игнорировать целые группы фактов, предметов и методов, уже как бы присвоенных нарождающимся социалистическим реализмом. Это при том, что

и без подобной редактуры подход «фактовиков» был внутренне противоречив, ибо автор, который стал тождественен материалу, терял возможность об этом материале рассказать.

Дополнительным парадоксальным моментом здесь, на наш взгляд, является то, что полемическая реплика Третьякова была адресована не тому слушателю. Шаламов вовсе не был сторонником толстовской традиции – ни в оригинальном, ни уж тем более в советском ее изводе. Впоследствии он будет отзываться о литературных зеркалах очень решительно:

> Однако пока не будет осужден самый принцип описательности, нравоучения – литературных побед нет… Отражать жизнь? Я ничего отражать не хочу, не имею права говорить за кого-то (кроме мертвецов колымских, может быть). Я хочу высказаться о некоторых закономерностях человеческого поведения в некоторых обстоятельствах не затем, чтобы чему-то кого-то научить… (6: 538)

Заметим, что в восприятии Шаламова идея отражения жизни окажется намертво спаяна с идеологическими обобщениями и с учительной ролью литературы, хотя сам по себе мимесис не подразумевает ни того, ни другого. Эта «автоматическая» связь, постоянно всплывающая и в литературных манифестах Шаламова, и в частной переписке, скорее всего, также растет из полемики с социалистическим реализмом квазитолстовского толка. Непременная дидактическая связь между изображаемым и должным вызывала у Шаламова крайнее отвращение.

> Все, кто следует толстовским заветам, – обманщики. Уже произнося первое слово, стали обманщиками. Дальше их слушать не надо… человек человека не может, да и не должен учить. (6: 578)

Однако разговор Шаламова с Третьяковым остался незаконченным – в том же 1929 году Шаламов был арестован в подпольной типографии и в Москву вернулся только через три года. За это время «Новый ЛЕФ» прекратил существование, затем многочисленные групповые концепции были официально вытеснены соцреализмом, возник, согласно постановлению ЦК, Союз писателей, значительная часть литературной жизни СССР как бы выпала на время из общемирового культурно-исторического процесса. А в 1937 году из литературного процесса по не зависящим от него причинам выбыл и сам Шаламов, хотя и не полностью: в 1943 году он получил новый срок – десять лет, в

частности за то, что назвал Бунина русским классиком. Третьяков был к тому времени уже четыре года как расстрелян.

В 1954 году Шаламов начнет оформлять в прозе свой лагерный опыт.

2

В отличие от Адорно у Шаламова не было сомнений в том, что «после самообслуживания в Треблинке и Освенциме, после Колымской и Вишерской лагерной системы» (6: 541) можно писать и стихи, и прозу, – и точно так же у него не было сомнений, что делать это следует на основе принципов, исключающих традиционную учительную функцию литературы.

Сами же принципы будут звучать удивительно знакомо:

> Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли. (5: 151)
>
> Экзюпери показал, как выглядит воздух, в «Земле людей». Проза будущего – это проза бывалых людей. (6: 538)
>
> Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ. (5: 157)

Все это очень похоже на позицию «фактовиков» и лично Третьякова – собственно, совпадение почти дословное, в теоретических текстах Шаламова присутствует та же четко заявленная ориентация на взгляд изнутри, из глубины «материала». Сам Третьяков некогда жаловался, что «производственными глазами ни вещей, ни людей в искусстве еще не видит почти никто» (ЛЕФ 2000: 235).

Но это позиция «литературы факта», взятая с одним – очень существенным – сдвигом. Шаламов говорит не о документе как таковом. И даже не о «человеческом документе». Но о художественной прозе, впечатление от которой совпало бы с впечатлением от пережитой реальности.

> Нужно и можно написать рассказ, неотличимый от документа, от мемуара. (5: 149)

Но для чего это нужно?

Много позже, в 1971-м, Шаламов занесет в записную книжку: «Война может быть приблизительно понята, лагерь – нет» (5: 323).

Шаламову – в соответствии с логикой 1920-х годов – потребовались принципиально иные изобразительные средства для воспроизводства опыта, который не мог быть воспринят внешней по отношению к лагерю аудиторией даже приблизительно. При этом пишет он о людях, которые пережили революцию, голод 1930-х, войну, послевоенную разруху. И тем не менее с лагерем, с Колымой эта аудитория совместить себя, по мнению автора, не может.

С точки зрения Шаламова, чистый документ, непосредственное свидетельство в этой ситуации бесполезны. Чтобы читатель мог воспринять документ, в арсенале культурной памяти должен присутствовать хотя бы относительно адекватный язык описания, который позволит человеку соотнести себя с этим документом.

«Проза, пережитая как документ», обладающая одновременно свойствами «литературы факта» и художественного текста, могла передать читателю чужой опыт вместе со средствами его интерпретации.

Интересно, что убеждения Шаламова совпадают с точкой зрения Лидии Гинзбург, принадлежавшей к младшему поколению ОПОЯЗа и тоже считавшей, что среда, в которой существует литература, изменилась качественно:

> Честертон умер в 1936 году. Он видел еще не все, но многое видел; у него брат погиб на войне четырнадцатого года. И все же девятнадцативечное (вероятно, иллюзорное) чувство безопасности. Они не понимали, что бывает существование – например, лагерное существование миллионов, – которое хуже небытия, которое от перехода в небытие удерживает только темный, дремучий инстинкт жизни. (Гинзбург 2002: 317)
>
> Романы бесполезно читать, потому что этот вид условности перестал работать (условность стиха пока работает). Пруста можно читать, потому что это преодоление романа. (Там же: 306)[68]

Но рассказ, способный стать для читателя «самим событием», а не его описанием, должен тем или иным образом воспроизводить в сознании читателя сенсорную наполненность реальной жизни.

И естественно, любая плотность символов, знаков, метафор, отсылок – и взаимосвязей между ними, – многократно повышающих количество внутренних «измерений», может оказаться недостаточной – просто в силу того обстоятельства, что

информация поступает только по одному (зрительному/слуховому) каналу и только в вербальной форме.

Есть и иная опасность. Опыты исследования поэтики подсказывают, что даже при сравнительно небольшой плотности используемые в тексте кодовые системы с неизбежностью вступают во взаимодействие, порождая волны не предусмотренных автором значений[69].

При включении в информационную цепь читателя (чей аппарат «дешифровки» основан на культурных конвенциях, по определению не тождественных авторским) объем возникающих «посторонних значений» может расти в геометрической прогрессии, деформируя – или полностью вытесняя – первоначальный авторский замысел.

Таким образом, необходимое для создания «новой прозы» повышение смысловой нагруженности текста может привести к частичной или полной дезинтеграции этого текста и, как следствие, к прекращению коммуникации между автором и читателем. В случае Шаламова, видевшего в «новой прозе» художественный ответ на многократно возросшую смертоносность окружающего мира и мотивировавшего необходимость создания этой прозы в том числе и соображениями этического характера, цена коммуникативной неудачи была достаточно высока.

Не менее важно то, что Шаламов считал лагерный опыт нечеловеческим – в буквальном смысле слова – и поэтому ни к чему известному не сводимым и в силу обоих этих обстоятельств – вредоносным:

> Автор «Колымских рассказов» считает лагерь отрицательным опытом для человека – с первого до последнего часа. Человек не должен знать, не должен даже слышать о нем. Ни один человек не становится ни лучше, ни сильнее после лагеря. Лагерь – отрицательный опыт, отрицательная школа, растление для всех: для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики. (5: 148)

Трансляция этого отрицательного опыта в формах, которые хотя бы допускают его осмысление, сама по себе требовала принципиально иных средств.

Чтобы воплотить в текст идею «новой прозы», Шаламову нужно было коренным образом перестроить коммуникативную систему «автор – сообщение – читатель».

На наш взгляд, Шаламову удалось это сделать и создать мощный, многоуровневый генеративный механизм, но поскольку

в этой главе речь идет о ЛЕФе, мы бы хотели поговорить лишь об одном из этих уровней – об используемых в «Колымских рассказах» приемах монтажа и их принципах.

3

С момента появления в самиздате «Колымские рассказы» бытовали в нем как литература свидетельства. Обстоятельство удивительное, ибо даже при самом поверхностном прочтении быстро обнаруживается, что «Колымские рассказы» достаточно сложно назвать документом или воспринять как документ – в том числе и как документ человеческий.

Ни о какой спонтанности, ни о какой непосредственности не может быть и речи. На всем протяжении сборника Шаламов постоянно и с большим воодушевлением обсуждает с читателем свой выбор изобразительных средств. В рассказе «Заговор юристов», описывая свое путешествие навстречу новому следственному делу, очередной двойник автора походя заметит: «Драматургу надо показывать Север именно в дорожной столовой – это наилучшая сцена» (1: 196)[70].

Рассказ «Галстук» начинается словами:

> Как рассказать об этом проклятом галстуке? Это правда особого рода, это правда действительности. Но это не очерк, а рассказ. Как мне сделать его вещью прозы будущего – чем-либо вроде рассказов Сент-Экзюпери, открывшего нам воздух. (1: 137)

Повествователь прикинет, каким должно быть оптимальное соотношение «автор – материал», поделится своим представлением о том, в каком направлении будет двигаться современная проза, – и только потом начнет рассказывать о Марусе Крюковой, хромой девушке из Японии, замечательной вышивальщице, неудачно травившейся вероналом. Последнее, впрочем, произошло уже много спустя после истории с галстуком и не имело к ней отношения – а потому автором не рассматривается. Отбор значимых деталей для рассказа производится в присутствии читателя[71].

При этом если в пределах каждого конкретного текста элементы сюжета, подробности быта и прямые или косвенные оценки, даваемые происходящему, «стыкуются» между собой, то в пределах каждого конкретного цикла – а Шаламов считал композиционной единицей «Колымских рассказов» именно цикл – расхождения, противоречия, сбои присутствуют не менее видимо,

чем разговоры с читателем о художественных решениях.

В рассказе «Одиночный замер» (в общем списке рассказов цикла он идет пятым) заключенный Дугаев, 23-летний бывший студент, «доплывающий» в забое, видит характерные сны:

> Последнее время он спал плохо, голод не давал хорошо спать. Сны снились особенно мучительные – буханки хлеба, дымящиеся жирные супы… Забытье наступало не скоро, но все же за полчаса до подъема Дугаев уже открыл глаза. (1: 61)

Судьба персонажа на этом рассказе и оборвется: Дугаев попадет на заметку как плохой, негодный работник, получит от нарядчика одиночный замер – персональную рабочую квоту, выполнит за смену всего четверть этой квоты (удивившись, что сумел сделать так много) и будет через два дня расстрелян за саботаж, выразившийся в злостном невыполнении нормы.

Но вот сон его не уйдет.

Четыре рассказа спустя, в рассказе «Сухим пайком», эти же самые буханки будут видеть во сне очень разные люди: бывший передовик производства Иван Иванович, который в финале рассказа повесится от безысходности, бывший студент Савельев, алтайский подросток Федя Щапов – и сам рассказчик.

> …И одинаковые наши сны, ибо мы все видели во сне одно и то же: пролетающие мимо нас, как болиды или как ангелы, буханки ржаного хлеба. (1: 84–85)

Но, может быть, эта общность – всего лишь преломление физиологического опыта, настолько жестокого, что самый, казалось бы, индивидуальный, нестойкий, уникальный продукт деятельности человеческого мозга – сны – рано или поздно в каждом случае сводится к общему – пищевому – параметру? Тем более что люди, находящиеся в одинаковых, истребляющих их обстоятельствах, формируют под влиянием этих обстоятельств суждения, отличимые разве что оттенками речевой манеры (а за каким-то пределом и вовсе неотличимые).

Ведь герои «Одиночного замера» и «Сухим пайком» совпадают друг с другом не только снами:

> Дугаев, несмотря на молодость, понимал всю фальшивость поговорки о дружбе, проверяемой несчастьем и бедою. Для того чтобы дружба была дружбой, нужно, чтобы крепкое основание ее было заложено тогда, когда условия, быт еще не дошли до

последней границы, за которой уже ничего человеческого нет в человеке, а есть только недоверие, злоба и ложь. (1: 61)

Все четверо случайных напарников из рассказа «Сухим пайком» тоже успели прийти к тем же разрушительным выводам:

> Дружба не зарождается ни в нужде, ни в беде. Те «трудные» условия жизни, которые, как говорят нам сказки художественной литературы, являются обязательным условием возникновения дружбы, просто недостаточно трудны. Если беда и нужда сплотили, родили дружбу людей – значит, это нужда не крайняя и беда не большая. Горе недостаточно остро и глубоко, если можно разделить его с друзьями. (1: 84)

Казалось бы, ответ есть, причины схождения установлены – дело просто в истирающем человека лагерном быте.

Однако немного позже, в рассказе «Хлеб» читатель неожиданно знакомится с источником общего морока, общих снов, общей мечты. За километры и километры от рудничных и горных «командировок», в Магадане доходяги из тифозного карантина получают временное распределение строительными рабочими на хлебозавод:

> Я вдыхал запах хлеба, густой аромат буханок, где запах горящего масла смешивался с запахом поджаренной муки. (1: 116)

Мастер, увидев, что новые рабочие слишком голодны, чтобы сделать что-нибудь осмысленное, дает им буханку хлеба. Но некачественного, второсортного. И заводской кочегар, возмутившись такой скупостью, приносит им другую, «настоящую», из 30-го цеха, где хорошо пекут. А что делать с неправильной?

> И, взяв в руки буханку, которую нам оставил мастер, кочегар распахнул дверцу котла и швырнул буханку в гудящий и воющий огонь. (Там же)

После работы рассказчик возвращается в барак и обнаруживает, что принес с собой не только тот хлеб, который ему удалось спрятать для соседей, но и, если можно так выразиться, саму идею хлеба:

> Всю ночь передо мной мелькали буханки хлеба и

> озорное лицо кочегара, швырявшего хлеб в огненное жерло топки. (1: 118)

Пока эти сны существовали сами по себе, как часть скудной внутренней жизни персонажей, они могли быть и случайным авторским самоповтором, и характеристикой лагерного мира и самочувствия его обитателей. И тут в тексте рассказов появляется персонаж, который побывал на хлебозаводе и первым увидел во сне летающие буханки. С этого момента присутствие одного и того же образа в снах никак не связанных друг с другом людей с необходимостью опознается как литературный прием, как способ одновременно повысить связность текста, заставляя в каждой подробности видеть возможную связку, ключ, примету – и одновременно деперсонализировать личный опыт.

Возможно, летающий хлеб возник в «Колымских рассказах» как ошибка, проговорка, как персональный навязчивый образ, просочившийся в текст, – ведь хлеб в лагере был и источником жизни, и одной из немногих радостей. Вкус и запах хлеба, одержимость хлебом, в том числе и одержимость как бы бескорыстная, не имеющая непосредственного пищевого выражения, будут кочевать из рассказа в рассказ, из цикла в цикл:

> Нам там было нечего делать, но нельзя было отвести глаз от хлебных буханок шоколадного цвета; сладкий и тяжелый запах свежего хлеба щекотал ноздри – даже голова кружилась от этого запаха. И я стоял и не знал, когда я найду в себе силы уйти в барак, и смотрел на хлеб. (1: 109)

Однако это «обнажение приема» в цикле – не единственное.

В рассказе «Дождь», шестом рассказе того же цикла, безымянный повествователь кайлит землю в шурфе на новом полигоне. Пространство вокруг ограничено стенами ямы. Пространство сверху – дождем и смертью. Время – гудком, знаменующим окончание работы.

> Я вспомнил женщину, которая вчера прошла мимо нас по тропинке, не обращая внимания на окрики конвоя. Мы приветствовали ее, и она нам показалась красавицей – первая женщина, увиденная нами за три года. Она помахала нам рукой, показала на небо, куда-то в угол небосвода, и крикнула: «Скоро, ребята, скоро!» Радостный рев был ей ответом. Я никогда ее больше не видел, но всю жизнь ее вспоминал – как могла она так понять и так утешить нас…О мудрости этой простой

женщины, какой-то бывшей или сущей проститутки – ибо никаких женщин, кроме проституток, в то время в этих краях не было, – вот о ее мудрости, о ее великом сердце я и думал, и шорох дождя был хорошим звуковым фоном для этих мыслей. (1: 69)

Двенадцать рассказов спустя еще один – или тот же самый – повествователь опишет первую виденную им лагерную смерть. Зимой того же года по дороге на ночную смену бригада заключенных, передвигающаяся в пространстве, отграниченном уже не камнем, а слежавшимся твердым снегом, случайно оказывается на месте только что произошедшего убийства:

> Лицо было белым, без кровинки, и, только вглядевшись, я узнал Анну Павловну, секретаршу начальника нашего прииска.
>
> Мы все знали ее в лицо хорошо – на прииске женщин было очень мало. Месяцев шесть назад, летом, она проходила вечером мимо нашей бригады, и восхищенные взгляды арестантов провожали ее худенькую фигурку. Она улыбнулась нам и показала рукой на солнце, уже отяжелевшее, спускавшееся к закату.
>
> – Скоро уже, ребята, скоро! – крикнула она.
>
> Мы, как и лагерные лошади, весь рабочий день думали только о минуте его окончания. И то, что наши немудреные мысли были так хорошо поняты, и притом такой красивой, по нашим тогдашним понятиям, женщиной, растрогало нас. Анну Павловну наша бригада любила. (1: 132)

Таким образом, рассказчик из «Дождя» сообщает читателю нечто не соответствующее действительности цикла: кем бы ни был «я», он – просто в силу работы именно в этой бригаде – точно знал, не мог не знать, кто эта женщина, – женщин на прииске было мало. Он с неизбежностью должен был видеть ее потом, если не живой, то мертвой.

Подобные разночтения характерны не только для первого цикла. Так, рассказ «Прокуратор Иудеи», которым открывается сборник «Левый берег», повествует об авральной ситуации в одной из колымских больниц. В Магадан прибыл пароход «КИМ» с тремя тысячами обмороженных заключенных: на корабле случился бунт, и трюмы в сорокаградусный мороз поливали водой из брандспойтов. Ни город, ни окрестные госпитали, естественно, не были рассчитаны на такое количество срочно нуждающихся в помощи людей.

Заведующий хирургическим отделением, вольнонаемный врач Кубанцев, бывший фронтовик, при виде этого потока растерялся и передал руководство своему подчиненному из бывших зэков, а потом заставил себя забыть об этом инциденте. Повествование заканчивается словами: «У Анатоля Франса есть рассказ „Прокуратор Иудеи“. Там Понтий Пилат не может через семнадцать лет вспомнить Христа» (1: 225).

А в рассказе «Потомок декабриста» заведующий хирургическим отделением той же самой колымской больницы, вольнонаемный врач, носящий уже фамилию Рубанцев, описан как человек в высшей степени достойный не только по советской, материковой, но и по куда более жесткой колымской мерке. Его опыт и милосердие проявлялись, в частности, в том, что он не делал показанных операций язвы желудка, потому что знал, что истощенные заключенные операции не перенесут. Преемник Рубанцева оперировал двенадцать таких больных – и все двенадцать умерли.

Читатель не знает, какой из двух заведующих настоящий: «прокуратор Иудеи», умывший руки и забывший о трех тысячах обмороженных, – или честный и ответственный врач? Возможно, это один и тот же человек в разные моменты времени? А возможно, повествователь успел забыть, о ком речь, – и читателю предстоит сделать то же самое.

Глебов, один из персонажей рассказа «Ночью», не помнит, был ли он когда-нибудь врачом. Память плохо работает на морозе. Так отчего бы обитателю полуподземного приискового мира не забыть имя и судьбу секретарши, не разделить надвое биографию лагерного врача? Возможно, и само воспоминание существует здесь только в виде блока, цельного повествования, временного среза – и даже носителю недоступно извне, из иного дня, из иного набора ассоциаций. Если это так – то в какой мере выбор средств диктуется уже не предпочтениями автора, но тем воздействием, которое оказал на него лагерь? И в какой мере это воздействие, в свою очередь, служит изобразительным средством? В пределах «Колымских рассказов» материал «делал» автора в самом буквальном смысле слова – определяя физиологические параметры.

Леона Токер так пишет об этом свойстве шаламовской прозы:

> Они [ошибки и повторы] не оставляют сомнений, что автор рассказов на самом деле является носителем описанного опыта, что это человек, чья физическая и умственная энергия была высосана досуха, человек, оставшийся в живых лишь огромным напряжением воли.

Как и его тело, память автора покрыта шрамами. (Toker 1989: 298–209; перевод мой. – *Е. М.*)

4

Нередко в пределах цикла сталкиваются, прямо противоречат друг другу не только реакции и интерпретации, не только версии конкретных событий, но и важнейшие сюжетные решения. В рассказе «Лида» (цикл «Левый берег») персонаж по имени Крист – один из двойников автора – ожидает нового ареста, потому что в приговоре-аббревиатуре КРТД (контрреволюционная троцкистская деятельность), выданном ему Особым совещанием, есть роковая буква «Т» – «троцкистская», обрекающая ее носителя на уничтожение. От гибели Криста спасает сначала заключенный-бытовик, укравший для него листок из личного дела, а потом секретарша Лида, которую он, в свою очередь, некогда оставил в больнице, защитив таким образом от внимания мелкого лагерного начальника.

Но в следующем за ним почти подряд рассказе «Мой процесс» герой – уже открыто носящий фамилию Шаламов – потеряет литеру «Т» при куда менее доброкачественных обстоятельствах: его осудят на десять лет по ложному обвинению, и новый приговор окажется по парадоксальной логике лагерей не бедой, а благом. А в рассказе «Начальник больницы» роковая буква «Т» снова возникнет в личном деле рассказчика, будто отменяя – одновременно – и бескорыстную помощь, и обернувшееся пользой зло.

Порой создается впечатление, что факты вытесняются на обочину потребностями сугубо внутрилитературного свойства. Например, герой рассказа «Потомок декабриста», доктор Сергей Михайлович Лунин, изменивший и профессии врача, вернее существу этой профессии, и любимой женщине, никак не мог быть тем, кем назвался, – родным и законным правнуком носителя знаменитой фамилии.

У декабриста Михаила Сергеевича Лунина не было детей, его наследником по завещанию стал его двоюродный брат Николай Александрович Лунин. И если Шаламов – обладавший блестящей, эйдетической памятью, увлекавшийся историей революционного движения, знавший мелкие подробности биографии деятелей пятого, шестого ряда, гордившийся этим знанием и успевший неоднократно продемонстрировать его в пределах цикла – позволил персонажу так представиться и не оспорил его родословную, он, безусловно, сделал это сознательно.

Конечно, происхождение Сергея Михайловича могло присутствовать в тексте как пример характерной лагерной байки – «не веришь, прими за сказку», – но начало рассказа содержит еще одну значимую ошибку:

> О первом гусаре, знаменитом декабристе, написано много книг. Пушкин в уничтоженной главе «Евгения Онегина» так написал: «Друг Марса, Вакха и Венеры…»
>
> Рыцарь, умница, необъятных познаний человек, слово которого не расходилось с делом. И какое большое это было дело! О втором гусаре, гусаре-потомке, расскажу все, что знаю. (1: 291)

Но Сергей Михайлович вовсе не был гусаром, он был студентом-медиком, недоучкой. А назвав его «вторым гусаром» и якобы поверив в сказочное родство, Шаламов отсылает читателя к «Двум гусарам» все того же Толстого – и эта отсылка явным образом диктует дальнейшее развитие сюжета, заранее формируя его как историю падения.

Рассказ «Последний бой майора Пугачева», повествующий о групповом побеге бывших военных, как мы продемонстрировали в другом месте, узнаваемо стилизован под военную кинобалладу.

Присутствие систематических разночтений и отсылок к внешним, заведомо вымышленным текстам, к событиям других рассказов создает зазор между рассказчиком и автором, между вспоминающим и тем, кто организует воспоминания. Забывание, несогласованность, распад, построение текста по тому или иному литературному принципу становятся опознаваемым грамматическим средством – как повторяющиеся имена, воспроизводящиеся обстоятельства. Их существование как бы автоматически постулирует возможность того, что рассказы цикла объединены неким общим сюжетом, заставляет искать эти связи.

И связи не замедлят обнаружиться.

В рассказах «Детские картинки», «Хлеб», «Тифозный карантин», кажется, описывается один и тот же период – эпидемия тифа на Колыме, вернее побочное ее следствие, когда все заключенные, по какой-либо причине попадавшие в Магадан, скапливались в карантине. Совпадающие подробности: вывод на работу, отсчет пятерок в карантинных воротах…

Два рассказа написаны от первого лица, последний – «Тифозный карантин» – от третьего. Характеры, образ действий, физическое состояние протагонистов совпадают не вполне: вряд ли Андреева из «Тифозного карантина», все силы которого направлены на выживание и осознание себя, заинтересовали бы

найденные на свалке детские рисунки. И вряд ли он стал бы думать о тундре с ее чистыми красками как о творении бога-ребенка. Впрочем, карантин тянулся долго, со временем могло вернуться и это.

А вот в рассказах «Тайга золотая» и «Домино», разделенных всего тремя текстами, явно действует один и тот же человек в одних и тех же обстоятельствах. Совпадения едва ли не дословные:

> – Ну, – говорит он, – на прииск ты не хочешь ехать.
>
> Я молчу.
>
> – А в совхоз? В теплый совхоз, черт бы тебя побрал, сам бы поехал.
>
> – Нет.
>
> – А на дорожную? Метлы вязать. Метлы вязать, подумай.
>
> – Знаю, – говорю я, – сегодня метлы вязать, а завтра – тачку в руки.
>
> – Чего же ты хочешь?
>
> – В больницу! Я болен. («Тайга золотая»; 1: 146)
>
> – Почему ты не хочешь ехать?
>
> – Я болен. Мне надо в больницу.
>
> – В больнице тебе нечего делать. Завтра будем отправлять на дорожные работы. Будешь метлы вязать?
>
> – Не хочу на дорожные. Не хочу метлы вязать. («Домино»; 1: 164)

Но если в «Тайге золотой» эта сцена – часть серии зарисовок, без начала и без конца, то в рассказе «Домино» читатель задним числом узнает, почему зэк из «Тайги золотой» отказывался от работы и пытался задержаться на пересылке, почему надеялся, что ему удастся попасть в больницу. Болен он был, но это не имело значения и само по себе не сказалось бы на его судьбе: существовал еще и знакомый врач, однажды уже вмешавшийся в отношения рассказчика с «резким физиологическим истощением», врач, на помощь которого рассказчик мог достаточно твердо рассчитывать. Эта помощь определила и дальнейшую судьбу персонажа, поскольку именно с подачи врача он попал на фельдшерские курсы.

Таким образом, все рассказы, где действие происходит в больницах («Тетя Поля», «Галстук», «Геркулес», «Шоковая терапия»), до того существовавшие в цикле просто как изображение определенного сегмента лагерной жизни, обретают конкретный ракурс, с которого ведется повествование, и становятся *как бы* частью биографии одного из сквозных

персонажей, поскольку (как мы увидим ниже) своеобразный «обмен» и личным опытом, и обстоятельствами лагерной карьеры в рассказах Шаламова тоже более чем возможен.

Интересная метаморфоза происходит с уже упоминавшимся Дугаевым из рассказа «Одиночный замер». Мы знаем о нем, что ему двадцать три года, что он студент юридического факультета, что он высокого роста и потому особенно остро ощущал недостаток пищи и рано ослабел, а начальство считало, что он отлынивает от работы.

Последний мотив – рослому человеку не хватает пайки, он теряет силы, но его принимают за симулянта – будет часто всплывать в пределах цикла («Ягоды», «Шоковая терапия»).

В рассказе «Заговор юристов» выяснится, что рассказчик, чья личность, возможно, совпадает с личностью автора, ибо именно он советует будущим драматургам избрать местом действия колымскую столовую, – тоже недоучившийся студент-юрист, хотя он, конечно, много старше. А из биографии Шаламова известно, что он был впервые арестован в двадцать два и попал в лагеря в двадцать три года. Таким образом, к концу цикла история Дугаева из событий в биографии «отдельно стоящего» персонажа превращается в возможный вариант судьбы автора.

Прямая и легко опознаваемая связь существует между рассказом «Заговор юристов» и «Тифозным карантином» – последним рассказом цикла. Именно в карантине окажется рассказчик «Заговора», когда сфабрикованное против него обвинение рассыплется – не в связи с абсурдностью, а просто потому, что выдумавшего дело следователя самого арестуют по обвинению в каком-то – видимо, уже ином – заговоре.

Возможно, Андреев «Тифозного карантина» («Вот он здесь еще живой и никого не предал и не продал ни на следствии, ни в лагере» – 1: 208), медленно восстанавливающий человеческий облик, использующий время карантина, чтобы разогнуть кисть руки, похожую на протез-крючок, – это тот самый «юрист». И, значит, смертоносное обвинение и арест спасли ему жизнь, вовремя изъяв из забоя.

В финале «Тифозного карантина» Андреев, который считал, что «выиграл битву за жизнь», продержавшись в карантине достаточно долго, чтобы тайга «насытилась людьми», обнаруживает, что его и четверых его товарищей по карантину (кочегара Филипповского, печника Изгибина, столяра Фризоргера и некоего безымянного агронома-эсперантиста) снова увозят в горы, наверх, туда, где прииски и лесоповал. И Андреев думает, что расчет подвел его.

Финал цикла остался бы открытым, если бы много раньше в

рассказе «Апостол Павел» от первого уже лица не описывались будни геологической партии, в которой в силу превратностей приливов и отливов рабочей силы оказались пять человек из магаданского тифозного карантина: паровозный кочегар Филипповский, печник Изгибин, агроном Рязанов, слесарь Фризоргер – и рассказчик, попавший в группу за высокий рост. Может быть, это Андреев. Может быть, расчет оказался верен. А может быть, Андреев мертв и его историю излагает человек, занявший его место, неотличимый от него.

Но сама эта необходимость вернуться назад по ходу цикла, вспомнить, восстановить – многократно усложняет текст.

Отсутствие же четких границ между характерами и биографическими обстоятельствами персонажей, разночтения в описании событий вынуждают рассматривать любую подробность как важную по умолчанию, а повествователя – как еще одну переменную, значение которой может быть равно чему угодно. Не только потому, что читатель так до конца и не знает, имеет ли он дело с совпадениями, результатами общего для всех лагерного давления или с вариативной биографией одного человека. Не только потому, что невозможность отличить врача от колхозника из Волоколамска и снаружи, и изнутри может обернуться гротескным, словно бы пародирующим соцреализм литературным приемом – стремлением показать типический характер (заключенного) в типических (лагерных) обстоятельствах, ибо психологически достоверный и узнаваемый зэк из золотого забоя – это психологически достоверный и узнаваемый полутруп, не помнящий имени собственной жены. Но и по причинам куда более фундаментального свойства.

Действительно, неизвестно, кто написал рассказ «Заклинатель змей» – вставную новеллу в одноименном рассказе, историю о прииске «Джанхара», «воровской» зоне, об угодившем туда на верную смерть бывшем киносценаристе и о спасительном его таланте рассказывать бесконечные увлекательные истории, «тискать ро́маны», как это называлось на уголовном жаргоне. О таланте, сохранившем его обладателю жизнь и превратившем его в обслугу при воровской верхушке. Киносценарист с говорящим именем Андрей Платонов делится с рассказчиком своим намерением написать – если выживет – рассказ о себе, уголовниках и выборе: быть ли в этой блатной иерархии никем, фраером, жертвой или стать «романистом», слугой, но слугой привилегированным. Он умирает три недели спустя после разговора – от сердечного приступа, и рассказчик, питавший к Платонову симпатию, решает попробовать написать за Платонова его рассказ «Заклинатель змей».

Уже в зачине рассказа становится известно, что рассказчику, в отличие от Платонова, не доводилось попадать на прииск «Джанхара», что он никогда не был «романистом» и наблюдал это порожденное лагерной скукой явление только извне, со стороны.

> Я сам побывал в местах дурных и трудных, но страшная слава «Джанхары» гремела везде. (1: 118)
>
> – Нет, – сказал я, – нет. Мне это казалось всегда последним унижением, концом. За суп я никогда не рассказывал романов. Но я знаю, что это такое. Я слышал «романистов». (1: 118–119)

Таким образом, мы как будто заведомо осведомлены, что имеем дело с реконструкцией, где время, место и действие явным образом заменены представлением о том, какими они могли быть.

И если рассмотреть «Заклинателя змей» в контексте цикла, мы увидим, что рассказ составлен из множества мелких, уже использованных раньше подробностей. Тягостный поход за дровами после рабочего дня присутствует в рассказе «Ягоды», характер и приметы уголовников – в рассказе «На представку» и в «Тайге золотой», а рассуждение о том, что человек много выносливее животных вообще и лошадей в частности, позаимствовано из рассказа «Дождь».

Рассказчик «Заклинателя…» собирает «чужой» текст из тех крупиц своего опыта, которые, по его мнению, совместимы с опытом сценариста Платонова, заменяя неизвестное известным, как по лагерному расчету белков и калорий заменяли мясо селедкой, а овощи могаром. Рассказ написан от имени Платонова человеком, не обладавшим его опытом – но и не заменившим Платонова. По существу – никем.

Здесь тот аппарат, которым пользуется Шаламов при создании «Колымских рассказов», даже не обнажен – механизм его действия воспроизведен пошагово, и механизм этот насквозь, нарочито литературен.

Автор констатирует: лагерный опыт таков, что неважно, что именно произошло и с кем именно, – правдой будет все. И неправдой тоже будет все.

Чужая история будет выдумкой от первого и до последнего слова. Но такой же выдумкой будет и своя, потому что переданный посредством структурированного текста опыт распада заведомо неточен, приблизителен, неадекватен. Во всем – кроме распада.

В рассказе «Шерри-бренди» Шаламов опишет изнутри смерть поэта: «доплывающего» от голода и цинги на пересылке, на

последней станции перед отправкой на Колыму – и все еще продолжающего писать стихи и исследовать процесс письма, потому что стихи и были его существом и сам он, как рифма, был инструментом поиска нужных слов и понятий. В умирающем легко опознается Мандельштам, а вот теория соотношения звучания и значения, рифмы и созвучия как средства поиска принадлежала самому Шаламову и была очень дорога ему. Статья Шаламова «Звуковой повтор – поиск смысла. (Заметки о стиховой гармонии)» была опубликована в 1976 году в сборнике «Семиотика и информатика»[72] с послесловием С. Гиндина и в данном случае особенно интересна тем, что представляет собой отчасти полемику с идеями О. Брика, высказанными в статье 1919 года «Звуковые повторы», а отчасти – развитие этих идей. Внимание Шаламова к повтору и вариациям на звуковом уровне позволяет предположить, что повторы и вариации на уровне сюжета также могли быть для него инструментом «поиска смысла».

Неизвестно, какой поэт умирал на той пересылке. Неизвестно, кто именно умер. Константой является только обстоятельство смерти.

Возможно, именно это и является причиной, по которой сложная, колеблющаяся, литературоцентрическая композиция «Колымских рассказов» и в пределах каждого конкретного рассказа, и в пределах цикла многими читателями не опознается как прием, как не регистрируются и прямо заявленные аллюзии и теоретические построения литературоведческого свойства.

Реальностью цикла является гибель – клеток мозга, тела, личности, ее носителя, культуры, а точные ее обстоятельства по определению невоспроизводимы и потому, естественно, принадлежат сфере вымысла.

Демонстративно литературной конструкции цикла, таким образом, отводится роль теней на стене платоновской пещеры – теней, отбрасываемых на человеческое восприятие лагерем, реальной, но несовместимой с жизнью сущностью.

5

Сам Шаламов не уставал говорить: «все повторения, все обмолвки, в которых меня упрекают читатели, – сделаны мной не случайно, не по небрежности, не по торопливости…» (5: 155).

Наличие ошибок, отклонений, разночтений, нарочито литературных интерпретаций является как будто бы доказательством подлинности текста, ибо носитель предельного

опыта по определению будет ограничен и непередаваемой природой этого опыта, и перенесенной травмой.

Коммуникативные сбои в этом случае сами станут частью сообщения: неважно, что именно произошло, с кем именно и какими средствами выражено, – потому что переданный посредством структурированного текста опыт смерти заведомо неточен. Предметом воспроизводства, «материалом» – в терминологии ЛЕФа – станет именно состояние человека, столкнувшегося с лагерем.

Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что уровней передачи опыта по меньшей мере два.

Рассказ «Сентенция», замыкающий цикл «Левый берег», начинается со слов «Люди возникали из небытия – один за другим» (1: 399). Из небытия – из смерти, поскольку больше в лагере им неоткуда возникнуть. Сначала появляются окружающие – о существовании рассказчика мы узнаем во втором предложении.

Собственно, рассказчик и становится рассказчиком, когда к нему возвращается способность замечать, регистрировать происходящее вокруг – видимо, до первой фразы его точки зрения не существовало. Помимо этого он обладает способностью обмениваться теплом. Это отличает его от тех, кто спит с ним рядом, – не все в бараке являются источниками тепла.

Единственное чувство, которое он испытывает, – злость. Любое движение требует чудовищного напряжения. Расстояние в двести метров является практически непреодолимым. Самая простая работа – колка дров для кипятильника «Титан» – не выполняется в срок. Нет сил. Впрочем, никто из рабочих не отличает кипяченую воду от просто горячей.

И вот тут обнаруживается первое разночтение.

> Колыма научила всех нас различать питьевую воду только по температуре. Горячая, холодная, а не кипяченая и сырая. Нам не было дела до диалектического скачка перехода количества в качество. (1: 401)

Терминология марксистской философии, конечно, вошла в язык эпохи – как вошла туда и поэма Маяковского «Хорошо!» («Мы диалектику учили не по Гегелю…»), – но все же ни то, ни другое не стало настолько неотъемлемой частью этого языка, чтобы этой терминологией свободно оперировал человек, который не различает температуру воды и отличается от мертвецов только температурой тела – и то незначительно. Да и центонная ирония принадлежит не рассказчику, чья

эмоциональная палитра, по его собственным словам, к тому времени сократилась до одного чувства – злобы, и только много позже, по мере возвращения к жизни пополнилась равнодушием, страхом, завистью. Собственно, внутри текста рассказчик не может быть повествователем – слишком ограничен его словарный запас.

Заявленное не совпадает с описываемым. Тот, кто отмечает, что лагерный мир – это мир без книг, еще не существует в пределах нарратива, ибо для рассказчика книги – принадлежность другого мира, никак не соотносящегося с его собственным.

Процесс рождения почти самостоятельного, спонтанного слова «сентенция» – римского слова, непригодного для тайги, слова, возвращающего рассказчику личное прошлое и способность к абстрактному мышлению, – процесс возникновения слов «раньше на языке, а потом – в мозгу» воспроизводится при помощи языковых средств, самому рассказчику еще недоступных.

С каждым новым возвращением убыстряется темп повествования:

> А потом настал день, когда все, все пятьдесят рабочих бросили работу и побежали в поселок, к реке, выбираясь из своих шурфов, канав, бросая недопиленные деревья, недоваренный суп в котле. (1: 405)

Читатель ожидает уже некоего радостного чуда, но на командировку с танцевальным названием «Рио-рита» просто приезжает из Магадана начальник со старым патефоном и пластинками с симфонической музыкой.

«Шеллачная пластинка кружилась и шипела, кружился сам пень, заведенный на все свои триста кругов, как тугая пружина, закрученная на целых триста лет» (1: 406), – последняя фраза с ее аллитеративным строением перемещает рассказчика за пределы лагерного контекста, во внешний мир, где существуют музыка, история, метафора и звукопись, и делает возможным существование самого рассказа, ибо только здесь, на этой границе возникает тот, кто способен совместить опыт лагеря и язык, необходимый для передачи этого опыта, поскольку внутри лагеря, в границах небытия этого языка не существует.

Сам Шаламов, естественно, и заметил, и отрефлексировал эту двойственность:

> Метафоричность, усложненность речи возникает на какой-то ступени развития и исчезает, когда эту ступень перешагнут в обратной дороге…Весь мой дальнейший

> рассказ и с этой стороны неизбежно обречен на лживость, на неправду. Никогда я не задумался ни одной длительной мыслью. Попытки это сделать причиняли прямо физическую боль. Ни разу я в эти годы не восхитился пейзажем – если что-либо запомнилось, то запомнилось позднее…Как вернуть себя в это состояние и каким языком об этом рассказать? Обогащение языка – это обеднение рассказа в смысле фактичности, правдивости… Я буду стараться дать последовательность ощущений – и только в этом вижу возможность сохранить правдивость изложения. (4: 442–443)

Фактически аналогичный подход некогда описывал сотрудничавший с ЛЕФом Дзига Вертов: «Я – киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть… В помощь машине-глазу кинок-пилот, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве…» (Вертов 1923: 141). Только Вертов говорил о возможности исследования человеческого мира при помощи принципиально не относящегося к этому миру аппарата. И противопоставлял статичный человеческий глаз динамической камере.

У Шаламова ситуация обратная: роль «подвижной», активно существующей в среде кинокамеры играет человек, погруженный в лагерный мир, живущий его убийственным ритмом. А «статичным» «пилотом», «монтажером», тем, кто ведет отбор и доверяет или не доверяет выбору камеры, служит выживший. Тот же самый человек, но уже пребывающий вовне. Живой.

Можно вспомнить, что в «Последнем бое майора Пугачева» фактической целью персонажей, совершающих вооруженный побег, является не выживание – оно маловероятно, а присвоение себя и своей точки зрения, возможности распоряжаться собой, руководствоваться собственным видением, быть – сколько получится – солдатом, а не заключенным.

Таким образом, фактически одним из основных средств изображения в «Колымских рассказах» оказывается сам процесс перевода, перехода из пространства, где значений не существует по определению, в пространство речи.

То, что внутри концепции «Нового ЛЕФа» было противоречием между требованием следовать материалу и внешней по отношению к материалу (и заведомо идеологической) позицией автора, для Шаламова – источник грамматических значений, способ спроецировать лагерный мир на язык.

Воспроизвести не изображение и не некий зафиксированный

техническими средствами объем, а само видение мира и сделать его фактом биографии читателя. Не зеркал**а**, не кубатура – а представление о состоянии того, кто находится в этой кубатуре и не отражается в этих зеркалах, потому что у мертвых нет ни теней, ни отражений.

Революция в литературе, о которой столько говорили теоретики ЛЕФа, совершилась. Появилась модель порождения текстов, на каждом уровне представляющих собой срез материала и, более того, являющихся успешной (иначе читатели не воспринимали бы насквозь литературные шаламовские тексты как документ) проекцией материала на сознание аудитории. Вероятно, этот переворот мог осуществиться и на иной теоретической базе – но вышло так, что при всем отторжении, при всех противоречиях инструментарий, терминологию, систему координат, саму возможность поставить проблему Шаламову дал именно ЛЕФ.

Революция совершилась, но оказалась настолько успешной, что прошла незамеченной.

Некогда Зевксис с Паррасием поспорили, кто напишет лучшую картину. Собрался народ, вышли двое соперников, у каждого в руках картина под покрывалом. Зевксис отдернул покрывало – на картине была виноградная гроздь, такая похожая, что птицы слетелись ее клевать. Народ рукоплескал. «Теперь ты отдерни покрывало!» – сказал Зевксис Паррасию. «Не могу, – ответил Паррасий, – оно-то у меня и нарисовано». Зевксис склонил голову. «Ты победил! – сказал он. – Я обманул глаз птиц, а ты обманул глаз живописца».

Варлам Тихонович Шаламов написал книгу такой меры мастерства и убедительности, что и птицы, и живописцы до сих пор не поняли, чт**о** перед ними.

Впервые: Антропология революции. Сб. статей. Сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 178–204.

Toker 1989 – *Toker L.* Stories from Kolyma: the Sense of History // Hebrew University Studies in Literature and Art. 1989. Vol. 17. P. 189–220.

Вертов 1923 – *Вертов Д.* Киноки. Переворот // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 135–143.

Гаспаров 1994 – *Гаспаров Б. М.* Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. С. 274–303

Гинзбург 2002 – *Гинзбург Л. Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.

Ерофеев 1988 – *Ерофеев В.* О Кукине и мировой гармонии // Литературное обозрение. 1988. № 3. С 111–112.

Золотоносов 1994 – *Золотоносов М.* «Последствия Шаламова» // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. № 1. С. 176–182.

ЛЕФ 2000 – Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000.

Мамардашвили 1989 – *Мамардашвили М.* Третье состояние // Киносценарии. 1989. № 3. С. 182–186.

Михоэлс 1981 – *Михоэлс М., Рудницкий К.* Статьи, беседы, речи: статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981.

Эренбург 1990 – *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 7 т. М., 1990.

Документность «Колымских рассказов»: деформация как подлинность

Эссе А. Д. Синявского о «Колымских рассказах» называется «Срез материала». И начинается с лагерной легенды:

> Вскоре после войны, рассказывают, где-то в глухой тайге, недалеко от океана, многие заключенные, избавляясь от непосильной работы, в отчаянии рубили себе руки топором. Отрубленные пальцы и кисти рук закладывались в бревна, в пачки великолепного строевого леса, обвязанные проволокой и предназначенные на экспорт. Начальство не доглядело, спеша зеленое золото обменять на золотую валюту. И поплыл драгоценный груз в Королевство Великобритании, англичане тогда особенно хорошо покупали советский лес. Только смотрят, развязав пачку, – отрубленные руки. Выгрузили вторую, третью: опять между бревнами человеческое мясо. Смекнули догадливые британцы – что это значит, откуда дрова. (Синявский 1994: 224)

Эта легенда, история об отрубленных руках, превратившихся в сообщение, напомнила Синявскому писательскую судьбу Шаламова. Саму же шаламовскую прозу Синявский сравнивал со строевым лесом. Со срезом лагерного и человеческого материала, художественные достоинства которого заключаются именно в аутентичности. В том, насколько точно и удачно шаламовский текст воспроизводит физический, физиологический лагерный опыт.

> «Художественные средства» в рассказах Шаламова сводятся к перечислению наших остаточных свойств: сухая как пергамент, потрескавшаяся кожа; тонкие, как веревки, мускулы; иссушенные клетки мозга, которые уже не могут ничего воспринять; обмороженные, не чувствительные к предметам пальцы; гноящиеся язвы, замотанные грязными тряпочками. Се – человек. (Синявский 1994: 227)

Этот вывод интересен тем, что его автор – литературовед и писатель, который – в теории – не мог не заметить, что арсенал художественных средств Шаламова никак не сводим к

«перечислению остаточных свойств». Что палитра Шаламова вызывающе богата. Абрам Терц, написавший «Прогулки с Пушкиным», игнорирует, таким образом, зачин «Играли в карты у коногона Наумова» и другие – многочисленные – отсылки к классике. Автор «Снов на православную Пасху» как бы не видит огромного пласта евангельских аллюзий, цитат, освоенных сюжетов.

В предыдущих работах мы рассматривали некоторые особенности шаламовской риторики и восприятия лагерной литературы, которые, на наш взгляд, способствовали возникновению этого странного феномена: устойчивой и даже несколько агрессивной трактовки демонстративно художественных текстов как «документальных».

Эта модель прочтения возникла одновременно с появлением самих «Колымских рассказов». Как вспоминает С. Ю. Неклюдов,

> проза вызывала больший интерес, но в Шаламове-прозаике ценился умелый очеркист, летописец Колымы; к его рассказам относились скорее как к документу, чем как к произведениям художественной литературы. (Неклюдов 1994: 164)

Под «документом» здесь, конечно же, подразумевается фактуальное, невымышленное повествование. Собственно, принадлежность «Колымских рассказов» к литературе факта и точность самих фактов очень долго не ставили под сомнение даже идеологические оппоненты Шаламова:

> Этот сборник не может принести читателям пользы, так как натуралистическая правдоподобность факта, которая в нем, несомненно, содержится, не равнозначна истинной, большой жизненной и художественной правде, которую читатель ждет от каждого художественного произведения[73].

Однако позиция Синявского выделяется и на этом фоне, ибо если большая часть читателей по умолчанию рассматривала Шаламова как мемуариста или очеркиста – иными словами, как *свидетеля*, очевидца, пострадавшего, самостоятельно оформившего и записавшего свои показания[74], – то Синявский видит и в Шаламове, и в его текстах по преимуществу *материал*. По преимуществу, а не полностью, ибо срез материала все же производится извне и искусственно и подразумевает внешнее вмешательство, существование того, кто сделал распил.

«Материал» (если следовать за метафорой Синявского)

отличается от свидетельства тем, что изначально вовсе не обязательно направлен на коммуникацию, общение, сообщение. Он ни к кому не обращается и существует как бы сам по себе.

Синявский не случайно подчеркивает, что лагерную легенду об отрубленных руках напоминают не сами рассказы Шаламова, а их «судьба». «Королевство Великобритании» возникает в легенде как модель идеального, совокупного адресата, результат попыток вообразить некую «нормальную» аудиторию, способную оценить лагерную эпидемию «саморубов». Оценить по существу[75]. Заключенные, согласно пересказанной Синявским истории, отрубали себе руки, «избавляясь от непосильной работы», но перспектива прочтения, понимания, правильной оценки со стороны внешней аудитории придает этому страшному действию качественно иной смысл: «Дескать, существует еще на свете Королевство Великобритании, брезгающее советскими тюрьмами. Рубите руки в доказательство правды! Они – поймут…» (Синявский 1994: 224). Нелегендарный вариант той же ситуации Синявский описывает несколько по-иному: «И ведь действительно – рубили. Не ради пропаганды, с отчаяния. Может быть, кто-то и закладывал в дрова: доплывут. Только вряд ли тот сигнал, обращенный к Господу Богу, дошел до Англии» (Там же).

Итак, в рамках легенды действия заключенных оказываются направленными именно на передачу сообщения – и они успешны, они достигают цели. Синявский в возможность такой коммуникации не верит в принципе, и Шаламов для него – антитеза лагерному фольклору:

> Выслушав эту басню тогда, я подумал о Шаламове. Вот уж у кого не было иллюзий. Без эмоций и без тенденций. Просто запомнил. Рубят руки? – это верно. Демонстрация фактов? – да. Но чтобы кто-нибудь понял, пришел на помощь? Да вы смеетесь. Торговля… (Синявский 1994: 225)

«Колымские рассказы» для Синявского – как те отрубленные руки, как те ровно распиленные баланы (до того как за них взялась легенда) – обращены разве что к Господу Богу. Они не являются сообщением – за отсутствием точки приема. Код, угол зрения, сам текст – всё здесь принадлежит адресату. Отправитель же груза становится автором лишь постфактум, после того, как груз пересекает культурную границу и без чьей-либо на то воли превращается из товара в послание.

Называя «Колымские рассказы» «срезом материала», Синявский тем самым приписывает шаламовской прозе практически полную герметичность, непреднамеренность и

отсутствие адресации. Свойства эти, казалось бы, мало совместимы с самой идеей не только художественного текста, но и документа. Ибо документ по определению – носитель организованной информации. Он существует, чтобы быть прочитанным.

Здесь нам хотелось бы оговорить следующее: к термину «документ», к представлениям о документе в связи с «Колымскими рассказами» апеллируют не только читатели Шаламова, но и сам Варлам Шаламов. Что он имеет при этом в виду? Насколько его видение документа совпадает с теми или иными общепринятыми образами, насколько оно опирается на традиционную дихотомию «документального» и «художественного»?

Формулируя задачи прозы «после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме», Шаламов писал:

> Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть – документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ. Эффект присутствия, подлинность только в документе. (5: 157)

Термин «документ» в данном случае обозначает не столько принцип нарративизации личного опыта, не столько даже формальные характеристики письма, открывающие тексту повышенный кредит доверия, сколько бытующее в культуре представление о «подлинном», «точном», «неопосредованном», «воспринимаемом как часть собственной реальности», к которому Шаламов намерен апеллировать.

При этом может создаться впечатление, что для Шаламова подлинность равна спонтанности, отсутствию любого контроля над написанным, в том числе и контроля авторского:

> Все, кто пишет стихи, знают, что первый вариант – самый искренний, самый непосредственный, подчиненный торопливости высказать самое главное. Последующая отделка – правка (в разных значениях) – это контроль, насилие мысли над чувством, вмешательство мысли. (5: 155)

На это обстоятельство обратил внимание, например, Ульрих Шмид в своей статье «Не-литература без морали. Почему не читали Варлама Шаламова», назвав творческий метод автора «Колымских рассказов» «программой „автоматического письма“»(Шмид 2007). Собственно, он пошел дальше, постулируя, что для Шаламова литература «не есть уже старательно

создаваемое творцом произведение искусства, но результат мучительного процесса усвоения, в котором непосредственно воплощается некоторый момент жизни». Иными словами, для Шаламова написанное в идеале должно совпадать – и в значительной мере совпадает – с проживаемым.

Нам представляется, что спонтанность шаламовских текстов была весьма и весьма относительной. Например, Шаламов объяснял тот факт, что его читатели острее реагируют на книгу в целом, чем на отдельные рассказы, «неслучайностью отбора, тщательным вниманием к композиции». Он неоднократно строил сюжет на парафразе классического произведения или анекдота, что все-таки плохо сочетается с автоматизмом и непреднамеренностью.

И тем не менее Шаламов действительно полагал, что свойства текста, в том числе и формальные, должен диктовать не автор, а предмет изображения и что достигается это обращением к непосредственному переживанию.

В воспоминаниях о Шаламове и в его эпистолярном архиве обнаруживаются интересные параллели. Так, А. И. Солженицын цитирует мнение Шаламова о поэзии: «Надо выдать кровь – и будут стихи!» (Солженицын 1999: 164), а в письме, адресованном И. П. Сиротинской, сам Шаламов замечает: «…В документе – во всяком документе – течет живая кровь времени» (6: 488). Стихотворение и документ, таким образом, оказываются связаны через кровь – предельный личный опыт. Возникающий из такого опыта литературный текст, по Шаламову, становится документом и в конечном счете обретает способность свидетельствовать о самом авторе: «А в более высоком, в более важном смысле любой рассказ всегда документ – документ об авторе, – и это-то свойство, вероятно, и заставляет видеть в „Колымских рассказах“ победу добра, а не зла» (5: 149).

Подобное представление о подлинности как о слиянии автора и предмета описания (при том что определяющее значение имеет верность предмету) уходит корнями в забытые к началу шестидесятых двадцатые: «Литература есть такой же сколок жизни, как и всякий другой участок. Мы не мыслим себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет» (ЛЕФ 2000: 15).

Это представление накладывалось в теоретических работах и переписке Шаламова на другие образы документа, в частности документа как безличного текста. По всей видимости – не случайно[76]. Нам кажется, что то неожиданное впечатление, которое произвели на Синявского «Колымские рассказы», было порождено писательской стратегией Шаламова, призванной обеспечить этой прозе двойную «документальность», а значит, и

двойную достоверность: достоверность непосредственно проживаемого персонального опыта, запечатленного на письме, и достоверность беспристрастного «машинного» повествования.

Рассмотрим, как достигается этот эффект.

Тело и мышление

Говоря о человеческом теле в условиях лагеря, Шаламов практически всегда пользуется двумя категориями:

– разложения, физиологического распада:

> Я улыбнулся Рабиновичу кривой своей улыбкой, разрывающей раненые губы, раздирающей цинготные десны (1: 475),
>
> Из больших пальцев на обеих ногах сочился гной – и не было гною конца (1: 401),
>
> Тут же везут заключенных чистенькими стройными партиями вверх, в тайгу, и грязной кучей отбросов – сверху, обратно из тайги (1: 196);

– и частичной (а порой и полной) механизации:

> …Мускулы наших ног и рук давно превратились в бечевки – в веревочки (1: 467),
>
> Кисть руки, живая, была похожа на протез-крючок. Она выполняла только движения протеза (1: 209),
>
> …Левая его кисть начала месяц назад разгибаться, отгибаться, как ржавый шарнир, получивший снова чуточку смазки (1: 441).

Два эти мотива постоянно взаимодействуют, пересекаются, порой сосуществуют в пределах фразы или периода:

> Кожа была натянута на скелет – весь Рябоконь казался пособием для изучения топографической анатомии, послушным… пособием-каркасом…Сухая кожа шелушилась по всему телу, и синие пятна будущих пролежней обозначались на бедрах и пояснице. (2: 151)

Конечный результат обоих процессов одинаков. Под воздействием лагеря человек превращается в предмет – путем ли последовательного разложения органики или прямой подстановки в ряд других орудий труда:

> Были ночи, когда никакого тепла не доходило до меня сквозь обрывки бушлата, телогрейки, и поутру я

глядел на соседа как на мертвеца и чуть-чуть удивлялся, что мертвец жив, встает по окрику, одевается и выполняет покорно команду. (1: 399–400)

Следующей стадией будет физическая смерть – после нее объект перестает меняться и парадоксальным образом становится впредь неподвластен распаду:

> Впрочем, их трупы будут нетленны всегда – мертвецы вечной мерзлоты. (1: 194)

Превращение человека в предмет происходит не избирательно и от личных качеств заключенного не зависит. У бывшего студента-юриста Андреева и у лагерного «бизнесмена» Кости Ручкина руки одинаково согнуты «по черенку лопаты». Лагерь как бы «типизирует» личный состав:

> По фамилии никого из этих прибывших не звали – это были люди из чужих этапов, неотличимые друг от друга ни одеждой, ни голосом, ни пятнами обморожений на щеках, ни пузырями обморожений на пальцах. (2: 119–120)
>
> Большинство лежало навзничь или ничком… и их тела на массивных нарах казались наростами, горбами дерева, выгнувшейся доской. (1: 205)
>
> Темные пятна давних отморожений на щеках были похожи на казенное тавро, на печать, которой клеймила их Колыма. (1: 489)

«Казенное тавро» – знак вечной и безраздельной принадлежности заключенных к отметившей и отменившей их лагерной вселенной.

В рассказе «Спецзаказ» повествователь как бы походя дает исчерпывающую оценку влиянию лагерей на физиологию заключенного:

> Запоздалое вмешательство медицины спасало кого могло, или, вернее, что могло – спасенные люди навсегда переставали быть людьми. (1: 359)

Но давление среды, естественно, распространяется не только на сферу физиологии:

> От голода наша зависть была тупа и бессильна, как каждое из наших чувств. У нас не было силы на чувства, на то, чтобы искать работу полегче, чтобы ходить,

спрашивать, просить… Внутри все было выжжено, опустошено, обожжено, нам было все равно, и дальше завтрашнего дня мы не строили планов. (1: 108)

Ясно, что психика повреждена желанием утвердить себя хоть в малом – еще одно свидетельство великого смещения масштабов. (1: 503)

Здесь наблюдается любопытное смысловое смещение. Описания физиологии внутри «Колымских рассказов» обычно локализованы в застывшем настоящем времени – том времени, в котором живет заключенный: они даны сейчас, прошлого не существует, а будущее персонаж (если только он каким-то лагерным чудом не оказался в привилегированных условиях, позволяющих ощутить течение времени) не способен воспринять. Последнее относится и к историческим событиям любой степени значимости:

– Слушайте, – сказал Ступницкий. – Немцы бомбили Севастополь, Киев, Одессу.

Андреев вежливо слушал. Сообщение звучало так, как известие о войне в Парагвае или Боливии[77]. Какое до этого дело Андрееву? Ступницкий сыт, он десятник – вот его и интересуют такие вещи, как война.

Подошел Гриша Грек, вор.

– А что такое автоматы?

– Не знаю. Вроде пулеметов, наверное.

– Нож страшнее всякой пули, – наставительно сказал Гриша.

– Верно, – сказал Борис Иванович, хирург из заключенных. – Нож в животе – это верная инфекция, всегда опасность перитонита. Огнестрельное ранение лучше, чище…

– Лучше всего гвоздь, – сказал Гриша Грек. (1: 551)

Психологические же последствия пребывания в лагерной среде наделены дополнительным свойством – длительностью. Они по определению долговременны, причем влияние лагеря на психику не прекращается с окончанием срока – и даже с фактическим исчезновением лагеря. В рассказе «Припадок», открывающем цикл «Артист лопаты», воспоминания уже давно живущего на свободе – и совсем в другом мире – рассказчика о «Севере» отождествлены с припадком, с болезнью. «Знакомая сладкая тошнота» объединяет в одно целое память о лагерях и нервное заболевание. Рассказ заканчивается словами: «Мне хотелось быть одному. Я не боялся воспоминаний» (1: 410).

В результате единственной временно**й** границей присутствия лагеря в сознании человека для повествователя (а следовательно, и для читателя) оказывается продолжительность жизни заключенного.

Под давлением лагеря личные качества убывают, стремятся к нулю. Сокращается словарь, стирается память:

> … Коногон Глебов, бывший профессор философии, известный в нашем бараке тем, что месяц назад забыл имя своей жены… (1: 421–422)
>
> Прошлое являлось здесь из-за стены, двери, окна: внутри никто ничего не вспоминал. (2: 134)

Люди более не способны управлять ни своими чувствами, ни формами их проявления:

> Человек, который невнимательно режет селедки на порции, не всегда понимает (или просто забыл), что десять граммов больше или меньше – десять граммов, кажущихся десять граммов на глаз, – могут привести к драме, к кровавой драме, может быть. О слезах же и говорить нечего. Слезы часты, они понятны всем, и над плачущими не смеются. (1: 113)
>
> Драки быстро угасали, сами по себе, никто не удерживал, не разнимал, просто глохли моторы драки… (1: 143)
>
> Души оставшихся в живых подверглись полному растлению, а тела их не обладали нужными для физической работы качествами. (1: 362)

Теряя контроль над внутренним миром, персонажи Шаламова лишаются и тех немногих возможностей управлять своей судьбой, которые еще оставляет человеку лагерь. «Великое Безразличие» вытесняет сначала желание, а затем и способность мыслить и действовать самостоятельно.

> Человеку очень трудно самому принимать решение, совершить поступок, действие, какому не научила его повседневная жизнь…Оттого и движения его были беспомощны, неумелы… мозг не умел правильно решать неожиданные вопросы, которые задавала жизнь. Его учили жить, когда собственного решения не надо, когда чужая воля, чья-то воля управляет событиями. (1: 539)[78]

Как неоднократно отмечалось, Шаламов часто тасует мысли,

имена и биографии своих персонажей, «путает» даты, меняет обстоятельства. В пределах цикла одна и та же история может быть рассказана неоднократно – и демонстративно по-иному.

Майор Пугачев («Последний бой майора Пугачева», цикл «Левый берег») может в соседнем цикле рассказов («Артист лопаты») оказаться подполковником Яновским – человеком с совершенно иным характером и иной биографией. Опознание персонажа происходит за счет почти дословных текстуальных совпадений, например: «И бывший подполковник Яновский, культорг лагеря, почтительно доложил: „Не беспокойтесь, мы готовим такой концерт, о котором вся Колыма заговорит“» (1: 611); «Стали говорить: когда заезжий высокий начальник посетовал, что культработа в лагере хромает на обе ноги, культорг майор Пугачев сказал гостю: – Не беспокойтесь, гражданин начальник, мы готовим такой концерт, что вся Колыма о нем заговорит» (1: 361).

Общая плотность пересечений между персонажами «Колымских рассказов» такова, что позволяет многим исследователям говорить о постоянном мотиве двойничества у Шаламова[79].

Обстоятельства смерти или спасения тех или иных персонажей могут измениться несколько раз. Например, в рассказе «Курсы» («Артист лопаты») побег соученика повествователя по фельдшерским курсам через пол-Колымы к тяжелобольной женщине описан как мужественный, даже героический поступок, а в рассказе «Букинист» («Левый берег») та же ситуация будет представлена как часть какой-то невнятной подземной чекистской операции: «Увы, Флеминг не путешествует ради любви, не совершает героических поступков ради любви. Тут действует сила гораздо большая, чем любовь, высшая страсть, и эта сила пронесет Флеминга невредимым через все лагерные заставы» (1: 388).

В череде событий, датированных концом тридцатых – началом сороковых, могут обнаружиться сюжеты, по мелким приметам (вроде упоминания «перековки» и случайного указания возраста персонажа) относящиеся к 1929–1932 годам, но никак не выделенные из общего потока: какая разница тому, кто находится внутри лагеря, тридцать второй или сорок второй стоит на календаре снаружи?

Да и само повествование часто как бы не выдерживает давления среды, рассыпаясь на эпизоды – нередко лишенные зачина и обрывающиеся на полуслове. Рассказ «Галстук» начинается с упоминания о том, что одна из его героинь – вышивальщица Маруся Крюкова – пыталась отравиться

вероналом, выменянным на еду. Схема обмена и те обстоятельства, благодаря которым торговля вероналом стала возможной, описаны подробно, но причин попытки самоубийства читатель не узнает – возможно, они неизвестны и рассказчику, да и мало ли из-за чего можно в лагере захотеть умереть.

В «Колымских рассказах» непропорционально часто встречаются персонажи, наделенные мыслями, внутренней позицией, биографией и внешностью самого Шаламова. Из них Андреев, Сазонов, Голубев, Крист, Поташников и Василий Петрович могут быть идентифицированы как двойники автора[80]. Соответственно, даже по умолчанию цельная авторская биография становится разорванной, фрагментарной, вариативной, а уникальная авторская личность – одной из многих, неизвестно кем, неважно кем. Лагерный опыт делается безличным, персональная точка зрения – невозможной. Прием этот используется вполне сознательно:

> Переход от первого лица к третьему, ввод документа. Употребление то подлинных, то вымышленных имен, переходящий герой – все это средства, служащие одной цели. (5: 149)

Леона Токер в статье «Свидетельство и сомнение…» (Токер 2007) пытается объяснить дробление личности рассказчика отчасти внешними, коммуникативными причинами – феноменом восприятия. Токер предполагает, что нарочитая литературность этого приема могла, как ни парадоксально, работать на образ свидетельства, а не против него, увеличивая достоверность сообщения в глазах читателя.

В качестве одного из примеров исследовательница анализирует рассказ «Почерк» – историю о том, как заключенный по фамилии Крист, обладатель прекрасного почерка, был привлечен следователем по особо важным делам к переписке расстрельных списков и не попал в такой список сам потому, что следователь, уже успевший познакомиться с ним как с человеком, счел обвинение абсурдным и сжег его дело. Токер замечает: избрав точкой фокуса не «Варлама Шаламова» или анонимного рассказчика, а явно вымышленного Роберта Ивановича Криста, персонажа с символической фамилией, автор изымает из рассказа важный повод не доверять источнику.

Ведь человек, *документирующий* собственный опыт, полностью аналогичный кристовскому, немедленно попал бы под подозрение: не пытается ли он оправдать свои визиты «за конбазу», т. е. к следователю, найти им приемлемое объяснение? Ибо естественный ход лагерной жизни заставляет предполагать в

заключенном, долгое время имевшем дело с особистом, вовсе не писаря-каллиграфа и не литературного родственника Акакия Акакиевича, а обыкновенного доносчика. Сделав из истории спасения не отчет, а художественный текст, Шаламов, с точки зрения Токер, как бы восстанавливает априорное доверие читателя к персонажу за счет доверия к автору, поместившему героя именно в такие нетипичные, но в принципе возможные обстоятельства.

Теория Токер представляется нам и интересной, и (если рассматривать «Почерк» автономно, вне контекста) внутренне непротиворечивой. Принять же ее полностью мешает следующее. Рассказ «Почерк» – четвертый в цикле «Артист лопаты». А во втором рассказе цикла – «Надгробное слово» – повествователь, которого на сей раз зовут Василием Петровичем, рассказывая об одном из умерших соседей по лагерю, замечает: «Последний раз я его видел зимой у столовой. Я дал ему шесть обеденных талонов, полученных мной в этот день за ночную переписку в конторе. Хороший почерк мне иногда помогал. Талоны пропадали – на них были штампы чисел. Федяхин получил обеды» (1: 413–414).

В этой точке читатель еще не знает, какое именно учреждение выдавало рассказчику талоны. Но дистанция между «Надгробным словом» и «Почерком» невелика – всего один рассказ, а «хороший почерк мне иногда помогал» слишком точно рифмуется с «почерк Криста был спасительный, каллиграфический» (1: 435), чтобы эту рифму можно было пропустить.

Возможно, Василий Петрович и Роберт Иванович не одно лицо и отмечавшийся чуть выше мотив двойничества не имеет отношения к данному случаю. Хороший почерк – недостаточно определенная примета, как и совпадающие подробности лагерной биографии. Возможно, ночной перепиской документов занималась в лагере более чем одна контора, хотя в лагерной мифологии ночь подчинена одной силе, и сила эта – оперчасть. Но в любом случае на стыке двух рассказов образуется то самое подозрение в стукачестве, которого, по мнению Токер, Шаламов как раз хотел бы избежать, то самое сомнение в добросовестности повествователя.

Как нам кажется, Шаламов вовсе не стремится внушить читателю доверие к рассказчику – или персонажу, который в настоящий момент служит фокусом для непрямого повествования. Не стремится даже в тех случаях, когда этот рассказчик и/или этот персонаж – узнаваемые сколки с его собственной личности. Таким образом, причины и мотивы распада авторской «персоны» в тексте должны быть иными.

Любопытно, что А. И. Солженицын, обративший внимание на многие описанные выше свойства шаламовской поэтики, считал их недостатками, изъянами – одновременно признавая, что само присутствие этих «недостатков» увеличивает аутентичность текста:

> А в лагерных (рассказах. – *Е. М.*) – действовали не конкретные особенные люди, а почти одни фамилии, иногда повторяясь из рассказа в рассказ, но без накопления индивидуальных черт. Предположить, что в этом и был замысел Шаламова: жесточайшие лагерные будни истирают и раздавливают людей, люди перестают быть индивидуальностями, а лишь палочками, которые использует лагерь?…Но, во-первых, не согласен я, что настолько и до конца уничтожаются все черты личности и прошлой жизни: так не бывает, и что-то личное должно быть показано в каждом. А во-вторых, это прошло у Шаламова слишком сквозно, и я вижу тут изъян его пера. Да в «Надгробном слове» он как бы расшифровывает, что во всех героях всех рассказов – он сам. А тогда и понятно, почему они все – на одну колодку. А переменные имена – только внешний прием сокрыть биографичность.
>
> Другая беда его рассказов, что расплывается композиция их, включаются куски, которые, видимо, просто жалко упустить. Многие рассказы («Галстук», «Тетя Поля», «Тайга золотая» и другие) составлены как бы из калейдоскопических кусочков, нет цельности, а наволакивается, что помнит память, – хотя материал самый добротный и несомненный…Однако во всех этих приметах я усматриваю не столько творческую программу Шаламова, сколько результат его изнеможения от многолетнего лагерного измота. В них тоже – черта подлинности. (Солженицын 1999: 164–165)

Позиция Солженицына показательна, в частности, следующим: в какой-то момент он почти допускает возможность того, что «беды» шаламовской прозы – вовсе не беды, а продукт определенной творческой программы. Принять эту трактовку ему мешает, во-первых, идеологическое несогласие – Солженицын и как человек, и как писатель «не верит» в то, что прошлое может исчезнуть, а личность нивелироваться, – а во-вторых, недостаточная для него выраженность этой программы. Солженицын здесь выступает почти в роли «наивного» читателя, который распознает условность или прием только в том случае,

если эта условность, этот прием предъявлены ему по всем правилам, выражены демонстративно[81].

Но несмотря на малоубедительную интерпретацию шаламовских текстов, Солженицын приходит к тому самому выводу, который, как мы наблюдаем, и провоцирует Шаламов – об убийственном и долгосрочном воздействии «многолетнего лагерного измота», а также о точности и аутентичности (пусть «нехудожественной» и, заметим, непреднамеренной) отображения этого «измота» в «Колымских рассказах».

Нам представляется, что и этот вывод, и сама ошибка Солженицына укоренены в природе шаламовской риторики, в той последовательности, с которой одни и те же сообщения раз за разом воспроизводятся на всех уровнях текста.

Речь и категория состояния

Там, где отсутствует, распадается личность, «персона», становится невозможной, недоступной рассказчику и полностью персонализованная стилистика. Описывая лагерную действительность, Шаламов – блистательный русский поэт, теоретик поэзии, написавший интересную работу о роли звукового повтора в стихосложении, человек, по собственному признанию инстинктивно грамотный, – время от времени впадает в косноязычие, повторяется, путает падежи, предлоги, порою просто игнорирует правила грамматики: «На поселке лыжному отряду отвели не палатку…» (1: 99), «Крист не ходил в лагерь при круглосуточной его работе» (1: 326), «Мое были ягоды, корни травы, пайка» (1: 401).

Мы не можем последовать за Солженицыным и всерьез рассматривать искаженную грамматику «Колымских рассказов» как прямое, буквальное физиологическое следствие изменений непосредственно авторской психики. И в поэзии, и в мемуарной прозе, и даже в переписке (жанрах, подразумевающих большую грамматическую свободу) Шаламов – при желании, естественно – придерживается конвенциональных норм.

Более того, Шаламов категорически запрещал исправлять в тексте «Колымских рассказов» даже явные оговорки и ошибки. Попытки привести прозу «Колымских рассказов» в соответствие с правилами русского языка приводили Шаламова в ярость:

> «Сентиментальное путешествие» Стерна обрывается на полуфразе и это ни у кого не вызывает неодобрения. Почему же в рассказе «Как это началось» все читатели дописывают, исправляют от руки не дописанную мною фразу «Мы еще рабо…» И как бороться за стиль,

защитить авторское право? (5: 155)

Поскольку грамматика – одна из самых жестких и малоизменчивых подсистем языка, резкое отступление от ее предписаний не проходит незамеченным.

Шаламов высоко ценил такие неровности и как риторический прием, и как средство самопровокации. В работе «О прозе» он замечает:

> Говорят, объявление лучше запоминается, если в нем есть орфографическая ошибка. Но не только в этом вознаграждение за небрежность. Сама подлинность, первичность требуют такого рода ошибок. (Там же)[82]

Того же требует и изображаемое состояние рассказчика:

> Трудно было писать, потому что мозг загрубел так же, как руки, потому что мозг кровоточил так же, как руки. (2: 127)
>
> Дадут ли тебе что-нибудь есть в этот день – об этом не думалось, да ни о чем не думалось, ничего в мозгу не оставалось, кроме ругательств, злости и – бессилия. (2: 352)

Искаженная грамматика, повторы, неровности стиля естественно отражают формы бытования языка – и его носителей – в условиях лагеря.

По мнению лингвистов, грамматическая структура предложения в значительной степени отражает структуру мышления говорящего или пишущего. Борис Успенский описывает эту языковую ситуацию следующим образом: «Грамматика в принципе задает правила порождения текста… Правила как таковые позволяют манипулировать смыслом – и тем самым моделировать мир» (Успенский 1994: 16).

Но если косноязычие, неправильность, неупорядоченность есть следствие крайнего духовного и физического истощения, результат непрерывного убийственного воздействия среды – и одновременно способ моделировать эту среду, то не должны ли они хотя бы частично исчезнуть с прекращением такого воздействия? Косвенных подтверждений этой теории в тексте находится достаточно: время от времени нам демонстрируются ситуации, когда распад – физический и душевный – оказывается в той или иной мере обратимым. Нескольких недель в тифозном карантине хватает прибывшему с прииска Андрееву, чтобы исказившие его тело лагерные физиологические процессы

развернулись вспять:

> Но руку-то Андреев все-таки разогнул. Однажды в бане пальцы левой руки разогнулись. Это удивило Андреева. Дойдет очередь и до правой, еще согнутой по-старому. И ночами Андреев тихонько трогал правую, пробовал отогнуть пальцы, и ему казалось, что вот-вот она разогнется…Кровавые трещины на подошвах ног уже не были такими болезненными, как раньше. (1: 209–210)

Такое же медленное, но отчасти успешное восстановление уже внутреннего мира описано в рассказе «Сентенция»: «доходяга», оказавшийся в партии геологоразведки и получивший возможность мало работать, много отдыхать, что-то все-таки есть, как-то греться, постепенно начинает замечать окружающий мир, испытывать эмоции, связывать факты, вспоминать слова. Последними возвращаются такие нелагерные вещи, как способность слушать музыку, ощущать себя частью истории, понимать и строить метафоры, писать стихи. Заключительная фраза рассказа написана поэтом, вспомнившим, кто он:

> Шеллачная пластинка кружилась и шипела, кружился сам пень, заведенный на все свои триста кругов, как тугая пружина, закрученная на целых триста лет. (1: 406)

Но если клейма лагерей сходят, зарастают, если со временем восстанавливается даже способность писать стихи, если тело, получив передышку, позволяет своему хозяину вернуться пусть и не в прежнего себя, но куда-то, в какую-то жизнь, – тогда постоянство и демонстративность нарушений грамматического строя будут указывать на то, что условия, вызвавшие эти нарушения, все еще в силе. Сохраняя на грамматическом уровне порожденные лагерем искажения, Шаламов таким образом создает ощущение не просто достоверности, но настоятельной сиюминутности происходящего.

Возникает следующая ситуация: с одной стороны, показания любого повествователя (или любого персонажа, на котором фокусируется нарратив от третьего лица) заведомо недостоверны и неверны, ибо источник информации, пребывая в состоянии распада всех функций, неспособен ни воспринимать происходящее с какой-либо степенью адекватности, ни запомнить уже произошедшее, ни воспроизвести свой опыт. Не говоря уже о том, что языка, на котором этот опыт можно было бы отобразить, в рамках текста просто не существует. Впрочем, в рамках

внешнего по отношению к тексту мира его не существует тоже.

До какого-то момента может казаться, что автор «Колымских рассказов» работает с проблемой непереводимости лагерного опыта в том же ключе, что и Примо Леви в «Человек ли это» и «Канувших и спасенных» или следовавший за Леви Джорджо Агамбен. Может казаться, что Шаламов сходным образом считает свидетельство о лагере задачей в принципе нерешаемой, поскольку те, кто слился с лагерем вполне (мертвецы и приравненные к ним лица – «доходяги», «мусульмане»), неспособны этим опытом поделиться и по определению не будут поняты. Между читателем и предметом изображения – непроницаемый барьер. Опыта смерти нет ни у кого из живущих, включая автора.

Но в «Колымских рассказах» сама неспособность перевести лагерь на язык живых станет средством описать лагерь. И по характеру травм, пробелов, слабых мест можно будет судить о среде, произведшей в людях эти изменения.

Так, Шкловский некогда предлагал убедиться в том, что революция была, «вложив руку в рану» на трамвайном столбе на углу Гребецкой и Пушкарской: «Она широка, столб пробит трехдюймовым снарядом» (Шкловский 1990: 151). Воспроизведенная травма позволяет аудитории «Колымских рассказов» подвергнуть сомнению каждое конкретное слово – но не дает усомниться во всем объеме опыта. Читателю есть куда вложить персты.

Кроме того, распадающийся и окостеневший, превратившийся в предмет, потерявший большую часть словаря, забывший имя жены, лишенный воли и мотивации свидетель (повествователь, персонаж) неспособен также и лгать. Для лжи требуется слишком большое усилие, требуются ресурсы, которых у «доходяги» нет. Он будет сообщать только правду – как он ее видит. Вместе с помехами, которые окружающая среда внесла в его нарратив. Эти помехи тоже будут правдой.

Как бы с формальной точки зрения ни была организована эта проза, в ней фактически отсутствует субъект повествования, отсутствует рассказчик в классическом понимании – тот, кто производит смыслы. Читатель будет вынужден выполнять эту работу сам. В момент чтения. Из данной ему информации.

Композиция и точка фокуса

Рассказ «Первый зуб» начинается даже не с парадокса, а с оксюморона: «Арестантский этап был тот самый, о котором я мечтал долгие свои мальчишеские годы» (1: 617). Сама эта фраза как бы обеспечивает заведомо «облегченное» вхождение в

лагерную среду. Повествователь – молодой человек, для которого арест, приговор, путешествие по этапу с конвоем сами по себе – вовсе не травматический опыт, а естественная и даже желанная часть биографии, своего рода инициация, экзамен на право считаться полноценной личностью[83]. Разве что сдавать этот экзамен он собирается не по воровским правилам, а по старому, дореволюционному кодексу русского освободительного движения.

И обледенелый подвал, в котором заключенных размещают на ночь, рассказчик «читает» в рамках тех же традиций – пытаясь найти какое-то подобие печки, «хотя бы такой, как у Фигнер, у Морозова» (1: 618). Здесь – как уже отмечали исследователи[84] – и происходит первое смещение. Случайный товарищ рассказчика, блатарь Гусев, не дав осмотреться, толкает его к окну – и выбивает стекло, пробивает брешь, через которую хлынул холодный воздух. Это странное действие было единственно правильным – ночью в тесно набитом людьми подвале смертелен не недостаток тепла, а недостаток кислорода. Заимствованные из книг и традиции, из «прошлой жизни» представления оказываются не просто неверными, а опасными и, возможно, убийственными. Они имели смысл для тех, кто находился в ситуации Фигнер или Морозова, но не в тридцатых с их многократно возросшим каторжным пассажиропотоком. Рядом с печкой, отыщись она в подвале, рассказчик бы задохнулся.

Следующую брешь рассказа пробивает он сам, когда на первой ночевке выходит из строя, чтобы вступиться за избиваемого конвоем сектанта. Побудительным мотивом оказывается не только жалость и стремление к справедливости, но и представление о границах и ценности собственной личности, собственной судьбы:

> Я вдруг понял, что все, вся моя жизнь решится сейчас. И если я не сделаю чего, а чего именно, я не знаю и сам, то, значит, я зря приехал с этим этапом, зря прожил свои двадцать лет. (1: 620)

Однако попытка помочь так же лишена смысла в новой реальности, как и ориентация на мемуары революционеров. Начальник конвоя Щербаков просто приказывает рассказчику вернуться в строй, а ночью его выдергивают из избы и сначала выставляют голым на снег, а потом избивают – выбив тот самый первый зуб[85]. Леона Токер пишет: «Если верить Канетти, то дуга зубов во рту воспринимается как символ элементарного порядка – и действительно, первая брешь во рту молодого идеалиста связана с нарушением целого ряда укладов» (Токер 2005: 326).

Окружающие не делают попыток вмешаться. Рассказчик после избиения ложится спать, обняв «грязные и вонючие тела товарищей». Его собственное тело также не находит в произошедшем ничего из ряда вон выходящего – «Я даже не простудился» (1: 621).

По дальнейшему ходу повествования можно предположить, что после этого инцидента рассказчик, утративший физическую целостность и почву под ногами, теряет связь и с прошлым, и с образом себя. Он действительно проходит инициацию во время этапа, но вовсе не ту, о которой мечтал. Создается впечатление, что, лишившись зуба, он осознаёт себя заключенным – и в дальнейшем пытается следовать уже лагерным правилам. В финале рассказа на вопрос коменданта, нет ли жалоб на конвой, он последует общему примеру: «Нет, – ответил я, стараясь заставить свой разбитый рот выговаривать слова как можно тверже. – Жалоб на конвой нет» (1: 622).

Две дополнительные концовки из этой схемы не выламываются. В первой к рассказчику, уже успевшему благодаря «перековке» стать в лагере большим начальником, приходит Щербаков – мириться: «Щербакову выходило место младшего оперуполномоченного в том отделении, где я работал. Там от меня многое зависело, и Щербаков боялся, что я запомнил эту историю с зубом» (Там же). При этом Щербаков испытывает неловкость лишь потому, что, как выяснилось, применил меры не к тому человеку, – и все время пытается объяснить, почему не мог в тот момент показать слабину: «с нами беглецы были» (1: 623). Рассказчик заверяет бывшего начальника конвоя, что происшедшее не будет иметь никаких последствий.

Во второй концовке повествователь встречает в лагерном поселке сектанта, которого пытался защитить. Тот уже успел превратиться в старика, в развалину – но рассказчика он не узнает вовсе не поэтому, а потому, что слишком занят делами горними, чтобы обращать внимание на людей. Попытки вступиться за него он, скорее всего, не заметил и не запомнил.

Все три персонажа не выходят за рамки традиционного сюжета о крушении иллюзий. На помосте – беспомощный идеалист, после нескольких уроков осваивающийся в новом мире и преуспевающий там; человек-инструмент, не ведающий, что творит; и жертва, не нуждающаяся в защите и не испытывающая благодарности к защитнику.

Однако есть повод остановиться на этом рассказе подробнее. Чем, собственно, мотивировано наличие еще двух финалов? Почему повествователь (и, соответственно, автор) не удовлетворяется первым?

В рамках самого рассказа ответ прост: после первой концовки обнаруживается, что тот, кого мы считали повествователем, выступает в этой роли лишь временно. Неудачная попытка завершить историю как бы «выталкивает» его из первого лица в третье и дает фамилию – Сазонов.

> – Рассказ неплохой, – сказал я Сазонову. – Литературно грамотный. Только ведь не напечатают его. И конец какой-то аморфный.
>
> – У меня есть другой конец, – сказал Сазонов. (Там же)

В этой новой конструкции Сазонов – не повествователь, а собеседник «подлинного», основного нарратора, пересказывающий ему свои попытки оформить события персонального прошлого в виде текста. Оформить не для памяти, а для забвения: «Если и нельзя напечатать – легче, когда напишешь. Напишешь – и можно забывать…» (Там же). Таким образом, тщательно построенная последовательность: выбитое окно / выход из строя / выбитый зуб / разрушенная картина мира – принадлежит именно перу Сазонова. Она отражает не реальность и даже не сазоновскую трактовку ситуации, а скорее его стремление увидеть в событиях хоть что-нибудь: связь, зацепку, объяснение. Извлечь урок или опыт – и забыть. При этом основной повествователь, безымянное «я», раз за разом признает каждый новый вариант финала негодным – опрокидывая, обессмысливая всю конструкцию.

Но композиционный заряд «Первого зуба» этим не исчерпывается. Из других рассказов мы уже знаем, что Сазонов – как и упоминавшиеся выше Андреев, Крист, Поташников, Голубев – очередной двойник Шаламова, персонаж, наделенный авторской биографией (биографическая общность особенно четко будет проявлена в «Вишерском антиромане», где история с потерянным первым зубом и сектантом Петром Зайцем описана куда подробнее и от лица основного нарратора, уже открыто пользующегося фамилией Шаламов).

Итак, один бывший заключенный пытается написать рассказ, превратить произошедшее с ним в связную историю, отыскать внутреннюю логику, смысл, дать какое-то название прошлому, чтобы его можно было определить, обезопасить, заклясть и забыть. Второй (биография собеседника Сазонова в рассказе прямо не заявлена, однако легко угадывается: подробности лагерной жизни, которые могут вызвать недоумение человека постороннего, для него самоочевидны и не нуждаются в пояснениях) следит за этими безуспешными попытками, бракуя

концовки одну за другой. Ибо этот сюжет нельзя закончить, его нечем замкнуть, внутреннюю логику лагеря можно увидеть – но не сформулировать.

И эти двое, как следует из того способа чтения, который диктуется текстом, – один и тот же человек.

В этой точке смыкаются две магистральные мотивные линии рассказа, внутренняя и внешняя. Цепочка прорывов и брешей, начатая выбитым стеклом, завершается здесь исчезновением автора, его заявленным бессилием. Отбирать информацию по значимости, искать в происходящем даже не смысл, а само событие придется уже читателю. Шаламов в очередной раз нарушает границу между внутритекстовой и внетекстовой реальностью, как бы встраивая читателя в произведение.

Когда Шаламов художественными средствами постулирует невозможность (во всяком случае, для себя или даже для любого из возможных рассказчиков) оформить лагерный опыт в адекватный этому опыту художественный текст, его читатель оказывается на месте человека, вынужденного реагировать на события «Первого зуба» как на нечто происходящее или происходившее в реальном времени в его поле зрения.

Фактически в «Колымских рассказах» Шаламов передает роль наблюдателя читателю, себе же присваивая роль даже не «говорящей вещи» по Дэвиду Леви[86], а вещи неговорящей. Неспособной ни к речи, ни к свидетельству. Вещи, которая может только представлять лагерь – в качестве образца, лабораторного препарата, экспоната или, еще точнее, муляжа, копии, суррогата. Ибо сам препарат тоже утерян.

Нам кажется, что А. Д. Синявский в попытках сформулировать существо «новой прозы» уловил и описал не столько поэтику «Колымских рассказов», сколько то впечатление, которое хотел произвести Шаламов. Тот образ не вполне человеческого документа, который Шаламов последовательно пытался транслировать.

Документа – ибо материал, зафиксированный искалеченным, но беспристрастным прибором, мог быть прочитан только так. Для него нет иного ярлыка, иного места в культуре.

Но это «документ» в очень особом понимании – когда предметом, представленным к рассмотрению, служат выведенное из строя тело, рассоединенное восприятие, нивелированная личность, искаженный язык, незавершающийся сюжет, недействительные попытки осмысления. Когда не от кого требовать пояснений и последовательного монтажа – потому что автор является частью текста, разделен на образцы и не может ответить с той стороны предметного стекла.

Свидетельствовать о произошедшем, констатировать событие и переводить его в слова, придавая ему ту или иную окультуренную форму, придется уже читателю.

Впервые: Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / Под ред. И. М. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 298–322.

Agamben 1999 – *Agamben G.* Remnants of Auschwitz: the witness and the archive. New York: Zone Books; London: MIT Press distributor, 1999.

Bettelheim 1970 – *Bettelheim B.* The Informed Heart: the Human Condition in Mass Society. London: Paladin, 1970.

Levy 2003 – *Levy D. M.* Scrolling Forward: Making Sense of Documents in the Digital Age. New York: Arcade Publishing, 2003.

Toker 2007 – *Toker L.* Testimony and Doubt: Shalamov's «How It Began» and «Handwriting» // Imagined Realities: Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts. Tampere: Tampere University Press, 2007.

Дремов 2002 – *Дремов А.* [Внутренняя] рецензия на рукопись «Колымских рассказов» [для издательства «Советский писатель»] // Шаламовский сборник. Вологда, 2002. Вып. 3. С. 35–38.

ЛЕФ 2000 – Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000.

Неклюдов 1994 – *Неклюдов С. Ю.* «Третья Москва» // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 16–166.

Синявский 1994 – *Синявский А. Д.* «Срез материала» // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 224–229.

Солженицын 1999 – *Солженицын А. И.* С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4. С. 163–169.

Токер 2005 – *Токер Л.* Страх и толпа: пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы // Семиотика страха. Сборник статей / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. М., 2005. С. 320–328.

Успенский 1994 – *Успенский Б.* А. Избранные труды. М.: Гнозис, 1994.

Шкловский 1990 – *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М., 1990.

Шмид 2007 – *Шмид У.* Не-литература без морали. Почему не читали Варлама Шаламова // Osteuropa. Вып. 6. Июнь 2007. С. 87–105.

Юргенсон 2005 – *Юргенсон Л.* Двойничество в рассказах Шаламова // Семиотика страха. Сборник статей / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. М., 2005. С. 329–336.

Автор Шрёдингера: «Сагу надобно рассказывать так, как она случилась»

Свои рассказы Варлам Шаламов назвал «новой прозой». И написал манифест, а также несколько статей, разъяснявших ее необходимость и описывавших ее особенности. Это была привычка давно прошедшего времени, привычка двадцатых годов, когда старую литературу едва ли не еженедельно по разным поводам сбрасывали с парохода современности. И каждое литературное объединение считало своим долгом первым делом опубликовать протокол о намерениях.

В пятидесятые годы да и потом подобный задор уже казался смешным и странным. Вернее, казался бы смешным и странным, если бы не «Колымские рассказы», явление в русской литературе XX века неожиданное и чрезвычайное. Воплощенное решение задачи: как говорить с миром людей о том, что лежит за пределами этого мира, но во времена социальных потрясений с устрашающим упорством успешно ломится внутрь.

Природа этой новой прозы давно уже стала предметом исследования, и в этой главе мы хотели бы поговорить об одном из ее механизмов.

Шаламов объявлял своей художественной задачей создание прозы, переживаемой как документ. «У произведения, имеющего вид документа, сила – особая» (Лесняк 1993: 164). Потенциальный читатель должен был не проникнуться сочувствием, не возненавидеть, а воспринять текст как часть собственного, лично освоенного опыта.

И вот здесь мы сталкиваемся с интересным и еще не исследовавшимся противоречием.

По формулировке Арона Гуревича, сага – это одновременно «и случившееся, и повествование о нем» (Гуревич 1990: 74). Повествование, заданное самим существом событий, не допускающее отклонений – ибо оно раз и навсегда ограничено тем, что произошло. В результате у саги в некотором смысле нет автора. Есть лишь человек, рассказавший или записавший некую последовательность действий, существующую вне его самого и не зависящую от его выбора.

На первый взгляд кажется, что это утверждение верно и для «Колымских рассказов» – правда, там объективация достигается иными средствами: в ситуации, когда плевки замерзают на лету уже две недели, а пайка выдается по выработке, когда мышление, речь и тело равно искорежены давлением, человек низведен до

положения прибора, фиксирующего происходящее – в меру способности, конечно.

Но всегда ли дело обстоит так и только так?

Инженер Виктор Петрович Финдикаки каждый вечер перед сном повторял одну и ту же фразу. Рассказ так и называется – «Вечерняя молитва». Виктор Петрович был человеком с «модной» в тридцатые биографией. Арестован как вредитель, в тюрьме сломался, дал показания, получил пять лет.

Дальше начинается часть нехарактерная, ибо слабости своей Финдикаки долгое время простить себе не мог, а потому не хотел в лагере пользоваться привилегиями, которые могли ему дать образование и знакомства, – и пошел работать грузчиком. В другом месте его выбор мог оказаться смертельным, но в Березниках он означал только тяжелую физическую работу. Со временем Финдикаки остыл. Осознание, что таких, как он, все больше и что люди с этим живут, сделало свое дело – и он согласился снова стать инженером, в лагере и для лагеря.

Неизменная же вечерняя молитва из названия выглядела следующим образом:

> По-прежнему мы стали засыпать вместе – наши топчаны стояли рядом. Снова я слышал, как Финдикаки шептал перед сном, как молитву: «Жизнь – это говно. Говенная штука». Пять лет.
>
> Ни тон, ни текст заклинания Виктора Петровича не изменились. (2: 261–262)

На этой точке мы перестанем следовать за текстом и зададимся вопросом: а кто слышал эти слова? Кто слушал их все пять лет? Чьему слову мы верим? Рассказчика? Но рассказчик находился на Вишере с апреля 1929 года по октябрь 1931-го. При всем желании, случись у него таковое, выслушивать Виктора Петровича пять лет подряд он не мог.

Однако в «Колымских рассказах» есть человек, который – в теории – должен точно знать, что думал или говорил любой из персонажей, включая Виктора Петровича. Должен знать, потому что он написал «Вечернюю молитву» вместе с инженером Финдикаки[87].

Человек этот – автор.

И, вмешиваясь в течение повествования, он далеко не всегда ограничивается одной или двумя репликами, на которые читатель может и не обратить внимания.

В рассказе «Последний бой майора Пугачева», повествовании о лагерном побеге, автор и рассказчик разделяются в самом начале.

Рассказчик цитирует колымские слухи:

> Стали говорить: когда заезжий высокий начальник посетовал, что культработа в лагере хромает на обе ноги, культорг майор Пугачев сказал гостю:
>
> – Не беспокойтесь, гражданин начальник, мы готовим такой концерт, что вся Колыма о нем заговорит. (1: 161);

перечисляет источники:

а) донесение врача-хирурга Браудэ, командированного из центральной больницы;

б) письмо Яшки Кученя, санитара из заключенных;

в) рассказ доктора Потаниной, «которая ничего не видала и ничего не слыхала» (1: 361).

Но в конечном счете он оперирует сведениями, которыми мог располагать заключенный, находившийся тогда на Колыме и не ставший непосредственным свидетелем событий. Что-то он читал, что-то слышал от других, что-то мог реконструировать по знакомым лагерным реалиям, по общему опыту – но говорит только о том, что знает или может восстановить. А восстановить он может только картину со стороны лагеря.

«Камеру» же, следящую за беглецами от начала побега и до самого его конца, до самоубийства майора Пугачева в старой медвежьей берлоге, самоубийства, которого никто не видел и о котором некому было рассказать, потому что берлогу не нашли, труп не обнаружили и для лагерного начальства Пугачев навсегда остался непойманным, а его судьба осталась загадкой, – эту камеру ведет автор.

Ее больше некому вести. Ни внутри мира, ни внутри рассказа больше никто этого видеть не мог – только тот, кто смотрит сверху.

Этот переход от повествователя, который знает только то, что может знать в данных условиях, к повествователю, который знает все; эта информация, которой не может быть, которой негде сохраниться, но которая тем не менее дана, – служат вещественным доказательством присутствия автора. Знаком. Приметой. Уликой. И каждое сколь угодно мелкое вмешательство как бы подтверждает: читатель имеет дело не с сагой, не с показаниями прибора, не с реконструкциями от опыта – или, во всяком случае, не только с ними.

Но какую смысловую нагрузку несет это авторское вмешательство? Какую задачу решает?

Можно было бы пойти по пути наименьшего сопротивления и предположить, что в «Колымских рассказах» автор, писатель,

создатель художественного произведения вступает от своего собственного всезнающего лица там, где внутри текста происходящему нет – или не может быть – свидетеля. Там, где нет иного способа сообщить читателю нужное, заполнить пробел, продолжить историю.

Мешают нам принять эту версию два обстоятельства.

Обстоятельство первое: в «Колымских рассказах» неизвестность, отсутствие информации, обрыв сюжетной линии из-за того, что никто, включая повествователя, не знает, что случилось с персонажем, являются нормой. Например, рассказ «Геологи» обрывается словами: «Геологи исчезли в одну из ночей» (1: 238). Дальнейшая судьба их известна, может быть, лагерному начальству. Но более – никому. Включая читателя.

В пределах «Колымских рассказов» эти лакуны – норма воспроизводимого мира. Свойство лагерной жизни, параметр ее устройства. Если рассказчик не знает, откуда взялись и куда исчезают его соседи по бараку, значит, они будут прибывать из небытия и уходить туда же.

> Я был переведен к Шмелеву недавно, недели три, и не знал его лица – была в разгаре зима, голова бригадира была замысловато укутана каким-то рваным шарфом, а вечером в бараке было темно…(1: 188)

Рассказчик не видит лица – и в рассказе этого лица не существует. Автор не восполняет недостачу.

Внутри «Колымских рассказов» пробелы встречаются везде, даже в такой надежной по лагерным меркам вещи, как мартиролог. Посреди рассказа «Надгробное слово», уже определив – «все умерли», уже пересчитывая покойников, как список кораблей, рассказчик вдруг остановится и спросит себя: «Умер ли Володя Добровольцев, пойнтист?» – и не ответит. Может быть, и не умер. Благодаря выгодной ли лагерной профессии – пойнтиста, человека, горячим паром разогревающего колымскую мерзлоту, работающего у раскаленной трубы, или благодаря непримиримой позиции, ненависти, держащей его на плаву… Может быть, умер, но вне поля зрения, за кадром. А может быть, память рассказчика просто не сохранила эту смерть.

И никакой всеведущий автор не вмешается, чтобы внести ясность в довольно важный для сюжета вопрос – а ведь на нем держится весь рассказ.

И одновременно в рассказе «Вейсманист» автор может вынырнуть, как чертик из коробочки, посреди описания фельдшерских курсов, вклиниться в повествование, вдруг пояснить:

> Никто из тридцати человек не знал и никогда не узнал, что такое митоз и что такое нуклеопротеидные нити – хромосомы, содержащие дезоксирибонуклеиновую кислоту. (1: 541)

Пояснение это, заметим, содержит характерную для Шаламова ошибку, ибо из тридцати слушателей фельдшерских курсов один – сам автор – все же впоследствии добрался и до митоза, и до ДНК, иначе он никак не смог бы вставить эти понятия в текст рассказа.

Таким образом, какую бы задачу ни решало авторское присутствие, мы можем с уверенностью сказать, что пробелы оно заполняет разве что от случая к случаю, и обычно вовсе не те, что должны бы обеспечить читателю привычный уровень понимания происходящего и ориентации в нем.

Обстоятельство второе: прямая и открытая авторская речь в «Колымских рассказах» чаще всего занята вопросами в некотором смысле внелагерными. Поскольку внутри лагеря – по Шаламову – их просто невозможно поставить.

Рассказ «Галстук» из того же первого цикла начинается длинным пассажем:

> Как рассказать об этом проклятом галстуке?
>
> Это правда особого рода, это правда действительности. Но это не очерк, а рассказ. Как мне сделать его вещью прозы будущего – чем-либо вроде рассказов Сент-Экзюпери, открывшего нам воздух.
>
> В прошлом и настоящем для успеха необходимо, чтобы писатель был кем-то вроде иностранца в той стране, о которой он пишет. Чтобы он писал с точки зрения людей, – их интересов, кругозора, – среди которых он вырос и приобрел привычки, вкусы, взгляды. Писатель пишет на языке тех, от имени которых он говорит. И не больше. Если же писатель знает материал слишком хорошо, те, для кого он пишет, не поймут писателя. Писатель изменил, перешел на сторону своего материала.
>
> Не надо знать материал слишком. Таковы все писатели прошлого и настоящего, но проза будущего требует другого. Заговорят не писатели, а люди профессии, обладающие писательским даром. И они расскажут только о том, что знают, видели. Достоверность – вот сила литературы будущего. (1: 137)

Итак, автор – писатель, человек, создающий «Колымские

рассказы», обращаясь к читателям прямо, разговаривает с ними о теории литературы. О методах. О материале и сопротивлении материала. О мере вовлеченности автора. О достоверности как художественной задаче.

Это не случайность, не единичное отступление, не композиционный каприз.

Эта тема, тема отображения писательской работы – даже писательской мастерской – громко и недвусмысленно заявлена в «Колымских рассказах» от начала.

Первый цикл колымского корпуса открывается рассказом «По снегу». А сам рассказ начинается с фразы «Как топчут дорогу по снежной целине?» (1: 47).

Дальше следует емкое, сжатое, физически насыщенное описание того, как сначала прокладывают в снегу тропинку и как даже самый слабый из прокладывающих должен пробить сколько-то дороги по снежному полю, а не по чужому следу, чтобы образовалась широкая колея, по которой может пройти трактор. Без этого тропка, проложенная первым шагающим, останется узкой бесполезной щелью в снегу. «А на тракторах и лошадях, – поясняет последняя фраза, – ездят не писатели, а читатели» (Там же).

Рассказ о Севере, о свойствах тамошнего быта и работы, о людях, протаптывающих дорогу для техники – именно так, а не наоборот, – последним предложением превращается в метафору творчества.

И на всем протяжении корпуса Шаламов периодически будет отвлекаться от повествования, чтобы обсудить особенности современного восприятия Гомера, затеять очередную полемику с Достоевским или отметить потенциал дорожной колымской столовой как места действия: «Драматургу надо показывать Север именно в дорожной столовой – это наилучшая сцена» (1: 196).

Как согласуется этот подход с той самой достоверностью, которая, согласно Шаламову, должна была стать силой литературы будущего? Можно ли пережить как документ прозу, если автор этой прозы настаивает на том, что это не просто повествование о пережитом, но советуется с тобой, читателем, как лучше оформить ту или иную историю, с чего начать, как добиться нужного эстетического впечатления?

Если он все время – отступлениями, мелкими подробностями, цитатами, литературной игрой – как бы напоминает о том, что «Колымские рассказы» это в первую очередь проза. Художественный текст.

За последние несколько лет вышло множество работ, авторы которых пытаются разобраться в том, почему и за счет чего

«Колымские рассказы» все еще остаются в глазах читателей в первую очередь литературой свидетельства. Нам кажется, что подобное буквалистское восприятие в числе прочего позволяло обществу не отождествлять себя со случившимся, отделять его от себя датами и географическими названиями.

Но никто еще не задавался вопросом: а зачем самому Шаламову с его установкой на документность и достоверность потребовалось столь демонстративно подчеркивать и выявлять литературную природу «Колымских рассказов»?

В том же рассказе «Галстук» мы обнаружим нечто еще более странное, чем присутствие на месте завязки литературного манифеста с кратким обоснованием.

Потому что сразу за манифестом, за словами «Достоверность – вот сила литературы будущего» следует отказ от всех деклараций и принципов:

> А может быть, рассуждения здесь ни к чему и самое главное – постараться вспомнить, во всем вспомнить Марусю Крюкову, хромую девушку, которая травилась вероналом… (1: 137)

Перед нами – обращение к сумме воспоминаний рассказчика как к уже существующему тексту, который осталось только изложить. К той самой саге, которая уже случилась и теперь может быть восстановлена по памяти и пересказана.

Но – и это третий поворот – вместо того, чтобы вспоминать, рассказчик уходит в сторону и принимается подробно описывать особенности вероналовой коммерции в лагерной больнице, а затем – куда более кратко – неудачную попытку самоубийства Крюковой. Впрочем, эта попытка, замечает он, случилась много позже истории с галстуком и, видимо, не имела к ней прямого отношения.

История самой Крюковой – дочери эмигранта, вернувшейся с братом в СССР в конце тридцатых и тут же, естественно, оказавшейся в мясорубке (сломанная на допросах нога, десятилетний срок, Колыма, начальство, рвущее друг у друга из рук мастерицу-вышивальщицу), – также изложена очень скупо. А в промежутках, в щелях фрагментированной биографии остается много места для описания двухтысячекилометровой колымской трассы; «домов дирекции» – личных дворцов начальника Дальстроя, стоящих по этой трассе через каждые 400–500 километров; их убранства, происхождения этой резной, тканой, вышитой роскоши; и этикета лагерных киносеансов.

Там поместится даже анекдот о сборнике речей Николая II, изданном в 1906 году проэсеровским издательством: сборник

представлял собой отличный материал для антимонархической пропаганды, ибо состоял исключительно из тостов. Именно этот анекдот вспоминает рассказчик при виде надписи «Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства» на лагерных воротах.

И конечно же – рассказ о работе крепостных мастериц, вышивающих занавеси и накидки.

И только в последней трети рассказа появится все же пресловутый галстук – вернее, два галстука. Две полоски серого шелка, которые Маруся Крюкова вышила с разрешения надсмотрщицы, чтобы поблагодарить хирурга и фельдшера-рассказчика за то, что они спасли ей ногу. Подарка, впрочем, не получилось: заместитель начальника больницы по хозяйственной части Долматов нашел и отобрал сделанное. На следующий концерт самодеятельности Долматов явился в сером, узорном, очень красивом галстуке.

> – Ваш галстук! – кричала Маруся. – Ваш или Валентина Николаевича!
>
> Долматов сел на свою скамейку, занавес распахнулся по-старинному, и концерт самодеятельности начался. (1: 142)

Конец текста.

Из всего вышеперечисленного трудно собрать не только тотальное, связное воспоминание о человеке, но и просто фабулу. Хронологический порядок нарушен, отсутствуют и причинно-следственные связи между блоками. Все упомянутые в рассказе события невозможно ни рассортировать по значимости, ни даже отграничить, отсоединить друг от друга, ориентируясь на позицию рассказчика, – потому что рассказчик не выделяет их интонационно. А если судить об их сравнительной важности по объему отведенного текста, то создастся впечатление, что исторические экскурсы и очерки лагерного быта занимают рассказчика едва ли не больше, чем «тот проклятый галстук» или даже его создательница.

Более того, по лагерным меркам в рассказе просто ничего не случилось. В нем нет происшествия как такового: Марусю Крюкову не отправили на этап за две полоски шелка, ее спасители не пострадали. Подарки, конфискованные Долматовым, хирург и фельдшер все равно не смогли бы носить, несмотря на привилегированное положение. Может быть, галстуки удалось бы продать, но, скорее всего, их просто украли бы или отобрали, только несколько позже. Возможно – вместе с жизнью. А тут обошлось. Никто не попал в карцер. Никто не умер

– даже потом.

«Галстук» – двадцать второй рассказ от начала цикла. К этому времени читатель уже может оценить всю меру благополучия персонажей, всю ничтожность свалившейся на них неприятности.

Единственное же возможное настоящее событие так и останется за кадром, ибо причин, толкнувших Марусю на попытку самоубийства, читатель так и не узнает. И все-таки рассказчик называет галстук «проклятым».

Что же делает этот частично перетасованный набор маленьких личных историй, колымской этнографии и авторских ассоциаций – рассказом? Что позволяет опознать его как рассказ, читать его как рассказ, искать и находить в этом лагерном не-событии – событие?

Мы полагаем, что одним из факторов, превращающим «Галстук» в читательских глазах именно в рассказ, служит его литературоведческая завязка, то, что «Галстук» прямо назван художественным текстом. А еще читатель предупрежден, что разговор будет вестись не на его языке, а на языке материала, который может быть невнятен постороннему. И о мире, который незнаком, чужд и враждебен.

Теперь, опираясь на это, читателю предстоит отыскать в нагромождении равноправной информации рассказанную ему историю.

Читатель вынужден сам образовывать смысл мирного, благополучного, святочного почти рассказа, где милая барышня, пожелавшая вернуться на родину, всего лишь осталась хромой на всю жизнь, а не потеряла ногу из-за остеомиелита, – или всю эту жизнь целиком, как легко могла бы по обстоятельствам 1939 года. Всего лишь сделали крепостной на четверть века, и не на лесоповале, не в совхозе. В сытости, в тепле. Всего лишь отобрали все свое – даже руки, даже невеликое свободное время, даже возможность сделать подарок тому, кто тебе помог. Но зато «За отличное поведение и успешное выполнение плана мастерицам разрешали смотреть кино во время сеансов для заключенных» (1: 140). И ходить на концерты самодеятельности, где Маруся и увидела знакомый серый галстук совсем на другом человеке. Впрочем, еду на веронал выменивала она, скорее всего, не из-за этого. Но и способ самоубийства выбрала из той, прошлой жизни, в которой милым барышням было положено травиться снотворным. Видимо, потому и оказался этот способ неудачным. Не сработал в лагерных условиях. Отменился вместе со всем прочим.

Необходимость самостоятельно находить и выстраивать лагерные значения, самостоятельно искать тот угол зрения,

ракурс, с которого дискретная последовательность сценок, комментариев и пробелов обретет смысл – хотя бы частично, переносит с автора на читателя основную тяжесть работы по оформлению мира. Каждый отдельный рассказ и «Колымские рассказы» в целом выступают тут в роли потока, который еще только предстоит расчленить и оформить в связное повествование по мере прочтения.

Недаром в одном из поздних рассказов – «Перчатка» – Шаламов (точнее, конечно, было бы сказать «повествователь», но уже упоминавшиеся особенности прочтения побуждают видеть в рассказчике самого Шаламова) назвал свою прозу заменой той пеллагрозной коже, которую сняли с его руки в больнице «Беличьей». Такая замена действительна только в отсутствие самой перчатки:

> Мертвой перчаткой нельзя было написать хорошие стихи или прозу. Сама перчатка была прозой, обвинением, документом, протоколом. Но перчатка погибла на Колыме – потому-то и пишется этот рассказ. Автор ручается, что дактилоскопический узор на обеих перчатках один. (2: 285)

Рассказ – замена омертвленной плоти. Но, будучи равен ей, совпадая с нею по дактилоскопическому узору, он – в отличие от перчатки – не полностью нем, поддается частичному прочтению, создает хотя бы представление о границе.

И происходит это, в частности, за счет того, что автор «Колымских рассказов» дан в ощущении как бы по модели Шрёдингера: он одновременно жив и мертв, существует и отсутствует. Поскольку он мертв – он обладает необходимым знанием о Колыме, знанием, которое есть только у мертвецов. Поскольку он жив, он способен выразить часть этого знания на языке, внятном для живых. Присутствие автора указывает на то, что рассказы эти – сообщение, которое в принципе может быть в какой-то мере понято. Отсутствие его во всех областях, связанных с выделением смысла, заставляет читателя самого выполнять эту работу.

Автор записывает произошедшее – или не произошедшее, но близкое к нему в той же мере, в какой рассказ о пеллагрозной перчатке может служить заменой самой перчатке; в той же мере, в какой прихотливое движение событий в «Галстуке» следует за упорядоченным узором вышивки и хаотической, всеуничтожающей природой лагеря.

Усилие, затраченное на попытку прочтения, – один из механизмов, придающих рассказам ту самую достоверность, ибо

читатель вынужден работать с ними как с реальностью первого порядка, причем с реальностью травматичной и настоятельно требующей внимания.

Мы располагаем некоторыми дополнительными указаниями на то, что наш вывод верен. В конце шестидесятых – начале семидесятых годов Варлам Шаламов задумал и написал «Вишерский антироман», историю своего первого столкновения с лагерной системой. Антироман этот – хронологически и тематически организованная цепочка воспоминаний, рассказов и скетчей – был объединен еще одним дополнительным параметром – личностью рассказчика. Шаламов попытался написать «Вишеру» такой, какой увидел ее тогда, в тридцатых; превратить текст в артефакт, свидетельство юной мухи об окружающем ее янтаре времени. И естественным образом вынужден был воспроизвести и вписать составной частью антиромана точку зрения себя тогдашнего. Ракурс, угол обзора. Способ видения – предельно конкретный, принадлежащий одному молодому, разумному и честному, но местами невероятно невежественному, завзятому и предвзятому политическому радикалу образца 1929 года.

И «Вишера» потеряла то дополнительное измерение, которое было отличительной чертой «Колымских рассказов», даже тех, что, собственно, повествовали о вишерском опыте. Не стала антироманом – собранием рассказов, способных вместить в себя романный объем. Она осталась повестью, интересной для историков и литературоведов, но несравнимой с «Колымскими рассказами» по художественному масштабу.

Ибо в «Вишерском антироманe» читателю не нужно было определять, что случилось, – за него это делал рассказчик. Работа по производству смысла снова была переложена на чужие плечи.

А в «Колымских рассказах» эту работу вынужден принимать на себя читатель – у него нет выбора, он становится соавтором и в этом качестве, вопреки финалу «По снегу», не едет на тракторе или телеге, а движется по снежной целине, вбирая и осваивая опыт и ориентируясь на следы того, кто прошел первым. Следы, оставленные автором «Колымских рассказов».

Впервые: Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сб. статей // Сост. и ред. С.М. Соловьев. Москва: Литера. С. 87–95.

Гуревич 1990 – *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвного большинства. М., 1990.

Лесняк 1993 – *Лесняк Б.* Письма Варлама Шаламова // Континент. 1993. № 74. С. 159–179.

«Зона двуязычия»: «Колымские рассказы» как генеративная машина

13 сентября 1953 года Варлам Шаламов, бывший заключенный, а ныне вольнонаемный сотрудник Дальстроя, увольняется и уезжает на материк. Он уже несколько лет снова пишет стихи, успел отправить подборку Пастернаку и получить ответ.

Пастернака Шаламов тогда считал носителем того языка, которым можно рассказывать важные, последние вещи. И современником. То есть человеком, живущим в том же временном потоке, – очень важное обстоятельство в обществе, где к началу пятидесятых историческое время окончательно стало дискретным. Цензура; региональные различия; разница в опыте; массовое образование и перемены в нем; Вторая мировая, перевесившая вывески, переставившая ударения и сделавшая двадцатые и тридцатые из времени послереволюционного временем довоенным, а дореволюционные времена – доисторическими. Страна незримо рассоединилась слоями по новому критерию: какое прошлое человек помнит – и на каком языке он его помнит.

У Шаламова и Пастернака совпадений было меньше, чем думали оба, но именно собеседников и современников они будут искать друг в друге[88], и именно Пастернаку в 1956 году Шаламов подарит множество подробностей лагерного быта – в надежде, что те войдут в «Доктора Живаго», новый роман, одновременно охватывающий советское и внесоветское историческое пространство.

Впрочем, с каким бы пиететом ни относился тогда Шаламов к Пастернаку, чем бы ни был готов с ним поделиться, рассчитывать на то, что нужное ему будет написано Пастернаком, Шаламов не станет.

В 1954 году, едва обосновавшись в Калининской области, на своем 101-м километре, он начинает писать то, что потом станет «Колымскими рассказами».

1954 год. Времена литературных манифестов и теоретического самоопределения давно прошли или еще не наступили. Шаламов, как обычно, шел вне расписания. То, что лихорадочно писалось на калининских торфоразработках, он называл новой прозой. Иногда – прозой будущего.

По обстоятельствам пятидесятых оба термина покушались на основы, ибо после провозглашения соцреализма никаких ниш для

нового искусства официальная система не предусматривала.

Оба термина восходили к языку двадцатых – и уже в силу этого опять-таки были вызовом вневременному соцреалистическому «неоклассицизму» и идеям, его породившим.

Вызов этот, как мы полагаем, был вполне осознанным. Шаламов возражал насаждаемой вечности с точки зрения конкретного времени, «реализму» советской религии – с точки зрения «номинализма», идеалу – с точки зрения материала, идеологии – с точки зрения литературной традиции. Не возведенной в абсолют, а живой, продолжающейся.

Здесь хотелось бы оговорить, что меру внутренней, личной – и принципиальной – соотнесенности Шаламова с культурным временем сложно переоценить даже в мелочах.

Например, когда Шаламов пишет краткую заметку об истории гибели нескольких своих архивов «Большие пожары», то название он заимствует у выходившего в «Огоньке» в конце двадцатых «романа 25 авторов» «Большие пожары» – очередного литературного эксперимента, авантюрного буриме, где причиной серии пожаров в провинциальном городе Златогорске оказывались страшные бабочки, чьи крылья враги и интервенты злодейски покрыли специальной воспламеняющейся желтой пыльцой. Роман – кажется, вопреки намерениям авторов – был наполнен предчувствием не светлого будущего и не мировой революции, а какой-то невнятной, но несомненной огромной беды, и заканчивался фразой «„Большие пожары“ позади, великие пожары – впереди!»[89]

Великие пожары действительно ожидали прямо по курсу, а косвенным следствием их были пожары маленькие, индивидуальные: около сотни рукописей, сожженных перепуганной женой после ареста Шаламова. Архив отца – пропавший. Тетради стихов, уничтоженные уже самим Шаламовым перед отъездом с Колымы: человек, к которому он обратился с просьбой взять стихи на хранение, отказал ему с криком «У меня дочь!» (4: 554) – аргумент и в 1953 году более чем убедительный.

Отсылки к огоньковскому роману 1927 года и его нежданной предсказательной силе в 1960-х, когда писались «Большие пожары», оценил бы мало кто – даже из выживших авторов романа-буриме. Для Шаламова она была очевидной и неизбежной. И он пользовался ею, чтобы высказаться, заращивая пробел, провал во времени.

Точно так же, поперек очередной лакуны, ответит потом Шаламов на как бы лестную попытку создать ему подобающую – в рамках дискретного времени – литературную родословную.

> Оттен: Вы – прямой наследник всей русской литературы – Толстого, Достоевского, Чехова.
>
> Я: Я – прямой наследник русского модернизма – Андрея Белого и Ремизова. (5: 322)

Шаламов здесь восстанавливает не только свою генеалогию, но и связь времен.

Мысль о том, что любое важное явление требует собственных – проистекающих из его природы – риторики и поэтики, для двадцатых годов естественная, также казалась Шаламову самоочевидной.

> Автор разрушает рубежи между формой и содержанием, вернее, не понимает разницы. (5: 153)

Неочевидность этих выводов для культуры 1950–1970-х он осознавал очень отчетливо, чему свидетельством постоянные попытки объяснить значимым людям (если не со-временникам, то со-беседникам), что он, собственно, пытается делать в литературе и что в ней, на его взгляд, вообще стоило бы делать: создавать прозу, которую читатель снова мог бы переживать как нечто подлинное.

Как ни странно, в определении этой подлинности за рамки собственно марксистской теории Шаламов не выходил – ни в теории, ни в литературной практике. Бытие в «Колымских рассказах» самым навязчивым образом определяло сознание. Поэтика срасталась с физиологией.

Если рассказ «Сгущенное молоко» (1956) начинался словами «От голода наша зависть была тупа и бессильна, как каждое из наших чувств» (1: 108), то эта мера давнего голода и диктовала в дальнейшем все движение сюжета. Сознание человека голодающего занято в первую очередь едой. Даже галактика будет – в дословном переводе – представляться ему во сне рекой вожделенного сгущенного молока.

Работа мозга требует калорий, которых истощенному организму негде взять. Поэтому все, что сможет сделать рассказчик, услышав, что его давний знакомый по тюрьме, оказавшийся в лагере на особом положении, предлагает ему побег: «Я возьму рабочих, тебя возьму и пойду на Черные Ключи… Я выведу, я знаю дорогу. У меня есть карта…» (1: 110), – это до предела напрячь почти атрофировавшуюся способность к анализу и осознать: этого не может быть, это провокация. А осознав, провернуть нехитрую операцию: согласиться для вида, получить две банки вожделенного сгущенного молока (якобы подкормиться перед походом), съесть их на месте. И отказаться

идти. Все. Маленькая выгода себе. Слабая месть бывшему товарищу, покупающему привилегии чужими жизнями.

Предупредить прочих жертв обмана – более наивных или более истощенных, а потому еще меньше рассказчика способных к критическому мышлению – он не может. Человек, у которого не осталось рассудка, силы воли, просто личности, чтобы после работы пойти в барак отдохнуть, а не стоять у дверей продуктового, не смотреть на недоступные сладко пахнущие буханки, – способен ли он вести расследование, входить в доверие к людям, избегать неизбежного внимания оперчасти? Нет. Шестаков увел в побег пятерых. Двое погибли. Трое получили новый срок.

Рассказ завершается словами «Со мной он [Шестаков] не здоровался, и зря: две банки сгущенного молока не такое уж большое дело, в конце концов…» (1: 112).

Годы спустя исследователи творчества Шаламова будут писать о неклассическом катарсисе (и антикатарсисе)[90]. Нам, однако, представляется, что катарсис – равно как и анти-катарсис – внутри «Колымских рассказов» возможен только при температуре не ниже минус десяти и регулярном двухразовом питании. В противном случае создавать из тяжести недоброй прекрасное – или еще большую тяжесть – будет некому.

Бóльшая часть рассказов сборника не описывается Аристотелевой поэтикой и не противопоставлена ей. Они – вполне сознательно – расположены вне зоны ее действия.

«Ступницкий сыт, он десятник – вот его и интересуют такие вещи, как война» (1: 551), читатель сыт – вот его и интересуют такие вещи, как катарсис.

Социальная обусловленность мировосприятия внутри текста – и поэтики вовне его, как мы уже говорили, вполне укладывалась в рамки марксистской философии.

Расхождения Шаламова с литературной линией партии лежали в иной области, ибо социалистический реализм описывал не существующее, а должное к существованию. То, чему следует быть.

«Колымские рассказы» описывали… а, собственно, что?

Мы уже отмечали, что Колыма не была первым лагерным опытом Шаламова. Он был арестован в феврале 1929 года, приговорен к трем годам лагерей как социальноопасный элемент, направлен в Вишерское отделение Соловецких лагерей особого назначения и освобожден в 1931-м по «разгрузке». На Вишере он видел много и сделал окончательные выводы как о природе советской пенитенциарной системы, так и о природе породившего ее социального строя.

Это если говорить о политике, но на поэтику шаламовской прозы Вишера тогда влияния не оказала. Новая проза Шаламову потребовалась именно для Колымы. Вернее – для Колымы, какой она стала поздней осенью 1937-го.

Что произошло, когда «изменился ветер и все стало слишком страшным» (1: 423)?

В ноябре 1937-го арестован некоронованный король Дальстроя Эдуард Берзин. В вину ему ставили многое, но главное, вредительской была признана его политика обращения с заключенными. Политика эта рассматривала заключенных как инструмент для добычи золота и создания инфраструктуры, способствующей добыче золота, а потому заключенный в норме должен был быть более или менее сыт, одет по погоде и надлежащим образом мотивирован: едой, деньгами и возможностью получить свободу. Разбазариванию же ценный придаток к кайлу и тачке, а также к куда более сложным и полезным для государства механизмам ни в коем разе не подлежал.

В перспективе Берзин мечтал о переходе к феодализму и превращении лагерей в колонии, населенные лично свободными, но привязанными к Дальстрою работниками.

Деятельность его преемника Павлова в этой терминологии определялась скорее как подсечное, или пожоговое, рабовладение.

Он отменил все «поблажки»; вернул на место конвой; жестко привязал пищевое довольствие к проценту выполняемой нормы; «отвязал» рабочий день от светового – на самых тяжелых работах дневная смена 11 часов, ночная – 10, летом, зимой ли; ликвидировал обеденный перерыв; разрешил задерживать бригады на работе до 16 часов; увеличил кубатуру тачек до 0,1 м^3 и направил возможный максимум рабочей силы на горные работы – вне зависимости от того, нуждались там в этой силе или нет. Фактически он покончил с организацией труда и быта – в той мере, в которой она существовала до того (Бацаев 2002: 85–88) [91].

В результате этой, выражаясь языком двадцатых, «штурмовщины», по неполным данным, от 10 до 12 тысяч заключенных умерло от разнообразных форм и последствий истощения, обморожения и повальной антисанитарии.

Кроме того, в Севвостлаге работали тройки и комиссия по борьбе с саботажем, так что только с осени 1937-го по май 1938-го было расстреляно около 7 тысяч человек[92].

План золотодобычи, естественно, сорвали на два года вперед. Вопль производственников был со временем услышан, и

эффективность менеджмента несколько снизили. Тем не менее волны сверхсмертности накрывали Колыму еще дважды – в 1942–1943-м и в 1947-м; к проценту смертности времен первых лет Севвостлаг вернулся лишь в 1950-х (Кокурин, Моруков 2005: 536–537).

Этот исторический экскурс, как нам кажется, позволяет понять, чему именно стал свидетелем Варлам Шаламов. Не некоему безмерному, но осмысленному и целенаправленному злодейству. Не «окончательному решению» того или иного вопроса. Не организованному политическому убийству – хотя элемент такого убийства в происходящем был: «троцкистов» вытесняли из числа живых вполне намеренно, пусть и довольно бессистемно. Он стал свидетелем бессмысленной и беспощадной оптимизации производства в условиях вечной мерзлоты. И последствий ее, умноженных на поголовное растление всех, кто – в любом качестве – угодил в воронку.

Никаких печей. Одиннадцатичасовый рабочий день, голод, страх, отсутствие тепла, побои, увеличенная тачка, системная жестокая некомпетентность. Этого оказалось достаточно, чтобы спровоцировать ошеломляющий разлив зла, чтобы «все умерли» и никто из живых не вернулся.

Шаламову был нужен принципиально новый язык, ибо он собирался говорить об – как оказалось – очень старых вещах. О человеческой природе и ее этических и физиологических границах. О том, что происходит, когда человека выталкивают за эти границы.

Задача почтенная. Но чем не подходил ему для этого язык старый? Многие писатели – от Солженицына до Антоненко-Давидовича, – столкнувшись с лагерной реальностью и необходимостью ее осмысления, сделали, так или иначе, шаг назад. К традициям XIX века – к времени до разрыва. Кто к Толстому и Достоевскому, а кто и к адмиралу Шишкову.

Естественно, при этом все расположенное за точкой отката – например революция, все ассоциирующееся с ней, ее предполагаемые культурные предшественники и ее литературные последствия – изымалось из обращения как очередное «ненастоящее», недолжное к существованию явление. Породив, соответственно, очередную лакуну, очередной временной разрыв.

Для Шаламова этот путь был закрыт – не только потому, что, с его точки зрения, русская гуманистическая литература вырастила поколение, создавшее лагеря; не только потому, что то представление о человеке, которое она культивировала в обществе, принципиально пренебрегало калориями в пользу духа, но и по причинам сугубо литературным – и литературоведческим.

В письме Юлию Шрейдеру в марте 1968-го он пишет:

> Во вторую половину XIX века в русской литературе укрепляется антипушкинский нравоучительный описательный роман, который умер на наших с вами глазах…Однако пока не будет осужден самый принцип описательности, нравоучения – литературных побед нет. (6: 538)

Михаил Михеев в работе «О новой прозе Варлама Шаламова» изумляется:

> Он парадоксальным образом объединяет две противоположности в нечто единое. То есть приравнивает нравоучительность к описательности. Это выглядит довольно странно, но для Шаламова, по-видимому, это именно так! (Михеев 2015: 464)

Да, по-видимому, так. То, к чему стремится Шаламов, – непосредственное взаимодействие читателя и события, читателя и языка. Описательность же подразумевает опосредованность, наличие фильтра, взгляд извне. Некую точку истины, в которой располагается всевидящий глаз автора[93]. Внутри описательной конструкции истина заведомо существует – и заведомо является постижимой. Соответственно, такая конструкция будет учить – даже если не ставит себе этой задачи.

По мнению Шаламова, в основе этой описательно-нравоучительной модели лежит в первую очередь страх. Страх перед внеположным и – в огромной степени – страх остаться непонятым.

> Есть мысль, что писатель не должен слишком хорошо, чересчур хорошо и близко знать свой материал. Что писатель должен рассказывать читателю на языке тех самых читателей, от имени которых писатель пришел исследовать этот материал…По этой мысли, если писатель будет слишком хорошо знать материал, он перейдет на сторону материала. Изменятся оценки, сместятся масштабы. Писатель будет измерять жизнь новыми мерками, которые непонятны читателю, пугают, тревожат. Неизбежно будет утрачена связь между писателем и читателем. (5: 151)

Классическая гуманистическая литература с неизбежностью будет пытаться вписать любое новое явление – даже лагерь – в

рамки уже существующего. Перевести его на язык аудитории и тем самым приравнять к прочим явлениям, описываемым этим языком.

Таким образом, «старая» проза – по Шаламову – принципиально не годится ни для описания лагеря, ни для решения литературных задач вообще. Ибо неспособна и не желает работать с миром вне культуры, вне уже освоенного. Этим языком нельзя сказать и подумать то, чего пока не видят, о чем пока не говорят.

Выход с точки зрения Шаламова: «Писатель должен уступить место документу и сам быть документом» (6: 538). Не описателем. Даже не свидетелем. Свидетельством. Вещью. Частью повествования.

В данном конкретном случае – повествования о том полупромерзшем болоте, на котором стоит любой индивид и любое общество и существование которого больше столетия белой истерической слепотой игнорировала российская гуманистическая культура.

Как этого достичь?

> …Уменье красть – это главная северная добродетель во всех ее видах… (1: 62);
>
> Две недели, срок очень далекий, тысячелетний… (1: 335);
>
> Труд и смерть – это синонимы… (1: 455)

Насколько само слово «лагерь» оторвалось от словарного («Стоянка войск, по большей части временная, под открытым небом, в палатках» – Толковый словарь 1938), настолько смещены и значения всех слов, описывающих лагерь.

Сдвиг может быть обозначен прямо («Конец работы – это вовсе не конец работы…» – 1: 119); может возникать по ходу движения рассказа или цикла (так, слово «дождь», начав с конвенционного значения, постепенно проявляется в «Колымских рассказах» как эквивалент слова «смерть» и автоматически делается частью длинного ряда, включающего такие явления, как «мороз», «золото», «полковник Гаранин» – изменяя все звенья цепочки). Но и каждое из новых значений будет, в свою очередь, сдвинуто и оспорено.

Эти повсеместные словарные смещения воспроизводятся на уровне фабулы, происшествия. Большая пайка – убивает. Невыполнение нормы – убивает. Водворение в карцер, новый срок ни за что – дают временную защиту. Две банки сгущенки – такая ценность, что ради них можно рискнуть жизнью. Ведь даже мнимое, взятое назад согласие на побег все равно могло стать

предметом доноса. Удобная тачка – удобная для сидения – губит. Из нее трудно встать. Не встал вовремя – расстрел. Люди разлагаются заживо, мертвецы – нетленны.

Появление узнаваемой цитаты – территории смыслового комфорта – в реальности «Колымских рассказов» – сигнал тревоги, знак будущей, настоящей или бывшей беды, а скорее всего, – первого, второго и третьего. Так, в «Сгущенном молоке» повествователь окончательно осознает, что перед ним провокатор и убийца, торгующий чужой кровью, в тот момент, когда Шестаков цитирует ему Долорес Ибаррури, имени которой рассказчик, впрочем, не может вспомнить, потому что «все книжное было забыто» (1: 110).

Появление узнаваемого сюжета – сколь угодно культурно прочного – знак, что сейчас от сюжета не останется камня на камне, даже если в первоисточнике он был трагическим: история декабристов станет лишь поводом прикинуть, насколько выросла с тех пор норма выработки (в 266 раз!).

И это в лучшем случае. В худшем – до сюжета раньше рассказчика доберутся блатные. И, например, воспользуются историей Сирано, чтобы персонаж, считающий, что пишет жалобные письма для тезки-уголовника, сам того не зная, подтолкнул к самоубийству свою жену. Или накормят заключенного-священника, только что служившего для себя и для леса литургию, мясом знакомой ему собаки.

А может быть, сюжет вовсе не состоится ни в каком виде, потому что вмешается начальство и посреди нарратива история вдруг останется без действующих лиц – как история колымских геологов или история колымских прокаженных: «А когда приехал конвой с острова, заключенного Королькова взяли вместе с прокаженными, как обслугу. Больше я ничего никогда не слыхал ни о Королькове, ни о Федоренко, ни о Лещинской» (1: 230). Или – как в «Заклинателе змей» – без рассказчика.

Кстати, уцелел ли автор-повествователь «Колымских рассказов», читателю неизвестно тоже – рассказ «Припадок», отождествляющий воспоминания о лагере с приступом болезни Меньера, ставит под сомнение и это обычно достаточно твердо известное в рамках литературного текста обстоятельство.

Таким образом, распад воспроизводится на каждом иерархическом уровне – от лексики до схемы «адресант – сообщение – адресат», а единого организующего ракурса не существует.

При этом объем значений в пределах каждой фразы чрезвычайно велик. Он сталкивается и сопрягается с другими такими же объемами – в пределах цикла, порождая новые,

нежданные, но почти всегда так или иначе разрушительные трактовки.

То же «Сгущенное молоко», будучи помещено в контекст первого цикла «Колымских рассказов» – в контекст снов о еде, о летающих буханках хлеба, в контекст никогда не сбывающейся мечты о сладком, о питании для мозга, в контекст лагерных слухов и лагерных искажений сознания, – резко теряет в достоверности. Может быть, и не было никакого Шестакова с его шахматными носками. Никакого предложения. Никакого обмана. И уж точно никакого молока.

Да если вспомнить: «Дайте ложку, – сказал Шестаков, поворачиваясь к обступившим нас рабочим. Десять блестящих, отлизанных ложек потянулись над столом» (1: 111). И это при том, что ложек на Колыме обычно не отыщешь, и сам Шаламов писал Солженицыну об «Одном дне Ивана Денисовича»: «В каторжном лагере, где сидит Шухов, у него есть ложка, ложка для настоящего лагеря – лишний инструмент»; и еще более экспрессивно: «Ложками едят! Где этот чудный лагерь? Хоть бы с годок там посидеть в свое время» (6: 278, 284).

Молоко у провокатора, ложки у работяг – не привиделся ли рассказчику его хитроумный маневр, его двухбаночная удача – как приснилась молочная река в небе? Чему тут может верить читатель? Разве что голоду, тому голоду, который мог породить такую мечту.

При этом все единицы смысла вместе и каждый элемент по отдельности, подобно водовороту Харибды, втягивают в себя и перемалывают любой неосторожно случившийся поблизости объем мировой культуры.

«Земля под нами [рассказчиком и Шестаковым] тряслась от глухих взрывов – это готовили грунт для ночной смены. Маленькие камешки падали у наших ног, шелестя, серые и незаметные, как птицы» (1: 109) – птицы эти, вероятно, те маленькие серые, что водят и носят мертвых через реку в обе стороны (не зря же Шестаков обещает увести беглецов на Черные Ключи); просто в колымском варианте, в отличие от греческого, они способны сделать это несимволически – и только в одном направлении.

Впрочем, если под персонажами трясется земля, то не потому, что она более не в силах все это носить, а потому, что готовят грунт для ночной смены.

Впрочем, читатель может решить иначе.

Невозможность – в условиях распада – выделить один правильный способ прочтения или хотя бы группу таких способов вынуждает читателя работать со всем возможным, представимым

для него веером вариантов.

Значения порождают значения, и, раз начавшись, генеративный процесс захватывает весь доступный ему смысловой объем – память читателя.

На лагерную редукцию всего, на повсеместный распад, на отнятые миллиметры, граммы и минуты Шаламов отвечает повышением мерности и связности текста, воспроизводя недостаток – через избыток.

Фактически Шаламов строит взаимодействие «Колымских рассказов» с читателем по лотмановской модели взаимодействия текста и человека с культурой как целым.

> Подобно тому как объект, отраженный в зеркале, порождает сотни отражений в его осколках, сообщение, введенное в целостную семантическую структуру, тиражируется на более низких уровнях. Система способна превращать текст в лавину текстов. (Лотман 1993: 17–18)

Только место культуры в «Колымских рассказах» занимает лагерь. Невозможная для существования среда и порожденные ею аберрации, которые читателю в каждую конкретную секунду приходится перерабатывать самому.

«Колымские рассказы» – предельно авторитарный текст: лавина смыслов, обрушивающийся на читателя враждебный мир существуют как бы объективно, и невозможно спорить с автором-которого-нет. «Колымские рассказы» – предельно антиавторитарный текст, он позволяет читателю определять все. И тем самым помещает его в собственную пограничную ситуацию. Не совпадающую с лагерной, но в некотором отдаленном смысле аналогичную ей функционально. (В этом смысле неудивительно, что художественная природа «Колымских рассказов» как бы ускользает от внимания аудитории.)

> Граница семиотического пространства – важнейшая функциональная и структурная позиция, определяющая сущность ее семиотического механизма. Граница – билингвиальный механизм, переводящий внешние сообщения на внутренний язык семиосферы и наоборот. Таким образом, только с ее помощью семиосфера может осуществлять контакты с несемиотическим и иносемиотическим пространством. (Там же: 14)

Освоенная Шаламовым генеративная система позволяет воссоздать ощущение границы в сознании читателя, превратить

лагерное «состояние» в сообщение, в знак, в доступную частичному осмыслению информацию. Включить в оборот опыт, к которому раньше культура была слепа, ибо он маркировался как не- и внечеловеческий и, соответственно, был невидим (вместе с приграничными секторами истории и культуры). От него можно было только оттолкнуться, но его нельзя было узнать.

Сам Шаламов был убежден, что его «новая проза» не привязана к лагерю как к предмету изображения. Что, не случись лагеря, он нашел бы ей иное применение. Что она более чем пригодна для работы с человеческими состояниями как таковыми. Везде, где культуре предстоит выдвижение на неосвоенную территорию, где нужно сначала создать язык, на котором можно будет понять, что видишь.

Тезис этот, как нам кажется, получил вещественное подтверждение, когда Алексей Герман снял «Хрусталёв, машину!», произведение, простроенное на том же принципе отражения в зеркале и его осколках: от атомарного уровня совершенной черно-белой фотографии-кадра, наделенного индивидуальным смыслом, до фактически свободного сюжета самого фильма, где именно аудитории приходилось определять, с чем она имеет дело.

Заметим, что у многих зрителей это обстоятельство вызвало яростную реакцию отторжения, возможно усиленную еще и тем, что к «Хрусталеву…», при всей хирургической точности деталей, все же нельзя было отнестись как к литературе факта, отгородиться от него как от давно прошедшего, иррелевантного события.

«Новая проза» играет роль пограничной заставы, образуя зону билингвизма, обеспечивающего контакт между несовместимыми мирами. Причем сама несовместимость, как и зона двуязычия, является частью сообщения. Транслирующего распад через распад – и свободу через свободу.

В «Пестрых рассказах» Элиана Сократ жалуется: «Тебе не досадно, что мы не стали великими и знаменитыми, какими в трагедиях изображают царей, всяких Атреев, Фиестов, Агамемнонов и Эгисфов? Ведь их закалывают, делают героями драм и заставляют на глазах всего театра вкушать страшные яства. Однако никогда не было столь отважного и дерзкого трагического поэта, который вывел бы на сцену обреченный на смерть хор»[94]. Шаламов выводит на сцену обреченный на смерть хор, вкладывает в его уста обреченную на распад и непонимание речь подземного мира – и присоединяется к нему в качестве хориста, сливается с ним.

Превращая читателя в со-свидетеля, в со-ответственного, в со-

временника.

Впервые: «Закон сопротивления распаду». Особенности прозы и поэзии Варлама Шаламова и их восприятие в начале XXI века // Материалы Международной Шаламовской конференции. М.; Прага, 2017. С. 53–68.

Бацаев 2002 – *Бацаев И. Д.* Особенности промышленного освоения северо-востока России в период массовых политических репрессий 1932–1953. Дальстрой. Магадан: СВКНИИ ДВО РАН, 2002.

Бацаев, Козлов 2002 – *Бацаев И. Д., Козлов А. Г.* Дальстрой и Севвостлаг НКВД СССР в цифрах и документах: В 2 ч. Магадан, 2002.

Волкова 1996 – *Волкова Е. В.* Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. 1996. № 11. С. 43–56.

Зельченко 2014 – *Зельченко В. В.* В настоящей трагедии гибнет хор // Древний мир и мы: классическое наследие в Европе и России. СПб.: Bibliotheca classica Petropolitana. Вып. 5. С. 323–327.

Козлов – *Козлов А. Г.* Гаранин и «гаранинщина» (Материалы научно-практической конференции) // Материалы сайта «Колыма. ru». http://www.kolyma.ru/magadan/index.php?newsid=392 (02.05.2018).

Кокурин, Моруков 2005 – Сталинские стройки ГУЛАГа. 1930–1953 / Сост. А. И. Кокурин, Ю. Н. Моруков. М., 2005.

Лотман 1993 – *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993.

Михеев 2015 – *Михеев М. Ю.* Андрей Платонов и другие. Языки русской литературы XX века. М., 2015

Рогинский 2013 – *Рогинский А.* Б. От свидетельства к литературе // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013. С. 12–14.

Толковый словарь 1938 – Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. Т. 3. М., 1938.

Элиан 1963 – *Элиан К.* Пестрые рассказы / Пер. С. В. Поляковой. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963.

Глава III. Пространство. Время. Восприятие

Как далеко простирается пространство «Колымских рассказов»

Поэтика есть продолжение политики иными средствами.

Одна из вещей, которые, на наш взгляд, следует помнить, говоря о лагерной литературе, – проблема величины. Или, вернее, величин. К началу сороковых Главное управление лагерей обслуживало 17 отраслей народного хозяйства, оперировало восьмимиллиардным бюджетом, распоряжалось площадями в тысячи га и многочисленным трудоспособным и не вполне трудоспособным населением всех категорий.

Соответственно, вопрос, как следует описывать эту Атлантиду, практически не вставал. То, что лагерь по всем своим параметрам – территориальным, демографическим, экономическим – был настоящей страной, семнадцатой (и далеко не последней) республикой в составе СССР и одновременно как бы отсутствовал в ней, отсутствовал настолько, что у всей прочей страны не было языка для описания вещей, с которыми она вообще-то сталкивалась в повседневном быту, казалось не менее важным, чем сам факт его существования.

Как следствие, в традиции советской/антисоветской литературы лагерь присутствует обычно как географическое открытие. Как белое пятно на карте, отъединенная и неисследованная часть физической и культурной географии страны. Территория, которую следует найти, описать, ввести в оборот – и абсорбировать.

Такой взгляд на лагерь, однако, с неизбежностью встраивал в любое повествование о нем целую батарею непреднамеренных грамматических значений.

Когда Александр Солженицын приступал к описанию «этой удивительной страны ГУЛАГ, географией разодранной в архипелаг, но психологией скованной в континент, – почти невидимой, почти неосязаемой страны, которую и населял народ зэков. Архипелаг этот чересполосицей иссек и испестрил другую, включающую страну, он врезался в ее города, навис над ее улицами…» (1: 7), он вряд ли сознательно претендовал на родство с «Затерянным миром», «Землей Санникова», жюльверновским «Путешествием к центру земли» или пятой книгой «Путешествий Гулливера», однако даже в выборе названия фактически опирался именно на эту модель (как и Евгения Гинзбург с «Крутым маршрутом», Сергей Снегов с «Норильскими рассказами» или Юлий Марголин с его практически эталонным

«Путешествием в страну ЗЭ-КА»[95]).

Собственно, сам зачин «Архипелага…» – история о том, как на реке Колыме была обнаружена подземная линза льда и в ней – замерзшие рыбы из предыдущих эпох, частично немедленно съеденные присутствующими[96]. История, снабженная саркастическим комментарием: «Мы поняли потому, что сами были из тех присутствующих, из того единственного на земле могучего племени зэков, которое только и могло охотно съесть тритона» (Там же), – задает именно эту этнографическую дистанцию, причем пародийную, заимствованную из альманаха «Мир приключений» и журнала «Вокруг света».

Согласитесь, классическое начало приключенческого романа: геологи обнаружили замерзший осколок древней реки – и герой, прочитав рассказ об этом, решил наконец поведать миру историю своей жизни среди удивительного племени, способного с удовольствием съесть доисторического тритона[97].

Только в данном случае затерянный мир не был вынесен исключительно на географическую периферию, а существовал параллельно с миром обыденным, совмещаясь с ним физически, иногда в довольно неожиданных для неаборигена форматах – как, например, лагучасток № 1, находившийся на Котельнической набережной Москвы, лагпункт «Биофак» Московского государственного университета или лагпункт «Черемушки», располагавшийся в соответствующем примосковном селе в «каркасно-насыпных юртах» (между прочим, много превосходивших бараки по удобству жизни в условиях континентального климата). Собственно, сами подробности такого рода способствовали «экзотизации» лагерей в восприятии всех, кто так или иначе столкнулся с их способом существования.

Это экзогеографическое впечатление усиливалось тем обстоятельством, что сама изображаемая авторами лагерная система воспринималась как реликт, анахронизм, объект, частично принадлежащий прошлому. Собственно, даже авторы, описывавшие ГУЛАГ, когда он был в полной силе, не сомневались, что рано или поздно «страна ЗЭ-КА» исчезнет с лица земли и цивилизация, как ей и положено, присвоит, поглотит и переварит «страну людей с песьими головами».

Тем более что внутри традиции само явление землепроходца-описателя-свидетеля, сам факт кодификации, нанесения на карту знаменовали конец независимого существования – или просто существования – архаической территории.

Соответственно, лагерный мир в лагерной прозе по умолчанию мыслился как нечто, что должно быть засвидетельствовано, пока оно полностью не выпало из времени и

не оказалось потеряно для культуры, ибо для социума оно должно быть – и с неизбежностью будет – потеряно. Фактически это счастливый, легитимированный вариант того, что в шестидесятых описывала С. Зонтаг: «Антропология – это некрология. Давайте изучать первобытные племена, – говорит Леви-Стросс и его ученики, – пока они не исчезли»[98].

Как следствие, описываемое лагерное пространство обладало всеми свойствами экзотической территории, не выходящей, впрочем, даже в самых крайних своих проявлениях за установленные Евклидом, Ньютоном и Меркатором пределы, – и в этом качестве оно подвластно законам физики и поддается картографии и описанию.

Так, солженицынский архипелаг жестко укоренен на вполне конвенционной сети координат, подразумевающей как существование нетождественных пунктов А и Б (например, Марфинской шарашки и Степлага), так и возможность – иногда весьма стремительного – перемещения между ними. Собственно, вторая часть его «художественного исследования» «Вечное движение» специально посвящена обстоятельствам, сопровождающим «переезд аборигенов с острова на остров».

Евгения Гинзбург подробно описывает месячное путешествие из тюрьмы в транзитный лагерь во Владивостоке, плаванье на пароходе «Джурма» из Владивостока в Магадан, многообразные марши, поездки и перегоны, постепенно выстраивая мир, наделенный собственной «экономической» и «политической» географией, в контексте которой поселок Ягодный отнюдь не равнозначен Джелгале, а больница «Беличья» – магаданской транзитке.

Для них лагерь отличается от нормального мира не физически, а социально – и он не существует сам в себе: до заключенных доходят посылки, письма, новости, оттуда уходят беглецы и освобождающиеся. Пространство лагеря разомкнуто самим фактом существования внешнего мира и той цивилизационной нормы, которой рано или поздно, но все же предстоит переприсвоить эту территорию.

> У Солженицына человек и в лагере не одинок, он живет по соседству с современниками, в той же стране, по соседству с человечеством, по законам человечества, – словом, хоть и в глухой неволе, но в мире людей жив человек. (Тимофеев 1991: 186)

Как следствие – по тем самым законам человечества, – в лагере можно найти любовь всей жизни (Гинзбург), открыть для себя историю страны и языка (Солженицын), писать стихи[99],

поддерживать и продолжать традиции семьи и среды (какими бы они ни были – в диапазоне от О. Волкова через Е. Олицкую до самого А. Жигулина), делать научные открытия и осваивать неожиданные специальности.

А кроме того, для многих и многих выживших и написавших лагерь был той средой, в которой сформировалась и устоялась их личная система ценностей, их личное понимание того, что происходит с ними и со страной. Не все были готовы вслед за Солженицыным сказать:

> Вот почему я оборачиваюсь к годам своего заключения и говорю, подчас удивляя окружающих: – Благословение тебе, тюрьма! (2: 501)

Но образ лагеря как точки кристаллизации – один из довольно мощных мотивных потоков лагерной прозы как таковой.

Таким образом, лагерь в классической лагерной литературе оказывается пространством несвободы (и крайней жестокости) – но, несомненно, пространством и быта, и бытия. Это пространство было просто недоосвоено жизнью.

По названию «Колымские рассказы» Варлама Шаламова легко отнести к той же – «географической», «экзотической» – модели описания лагеря как «затерянного мира». При ближайшем знакомстве с текстом, однако, становится заметно, что пространственные характеристики лагеря-по-шаламову не совпадают с пространством прочей лагерной литературы.

> Мир бараков был сдавлен тесным горным ущельем. Ограничен небом и камнем. Прошлое здесь являлось из-за стены, двери, окна; внутри никто ничего не вспоминал. (2: 134)

Лагерь в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова не просто отделен от внешнего мира колючей проволокой. Он образует собственный континуум, существует настолько отдельно, что проникнуть внутрь не могут даже воспоминания о предыдущей жизни. Туда не доходят письма из внешнего мира (а те, что дойдут, будут уничтожены[100]), вещи «с воли» в лагере опасны/вредны для владельца и неизменно исчезают из повествования, обычно вместе с носителем[101]. Связь с предыдущей жизнью разорвана настолько прочно, что персонажи забывают собственное прошлое, имена близких людей. («Имеет ли отношение к теме ужас Игоря Васильевича Глебова, который забыл имя и отчество своей собственной жены?» – 2: 406.)

Собственно, для лагерников Колымы прошлая жизнь остается

недосягаемой и в мечтах. Например, в рассказе «Надгробное слово» заключенные, даже пребывая в самом благополучном праздничном состоянии, собравшись у горячей печки – на Рождество![102] – и начав мечтать о чуде освобождения, уже не могут представить себе иного, неколымского мира. Один собирается наконец-то наесться досыта лагерной едой, в том числе сварить ведро каши из могара, то есть щетинника итальянского (Setaria italica), даже по советской нелагерной норме идущего только на корм скоту и птице да еще на производство спирта; другой – подобрать все окурки в райкоме, потому что он помнит, что некогда там, на полу, их валялось превеликое множество – немыслимое богатство по колымской мерке; а сам рассказчик хотел бы вернуться в тюрьму, единственное место, где он мог бы читать вволю и разговаривать с людьми, которые его понимают.

Граница непроходима. Колымский опыт отгораживает от внешнего мира и прежней личности много верней полосы отчуждения.

Но, может быть, хотя бы внутри этих границ, в пределах «странной планеты Колымы» шаламовский лагерь является цельным и связным?

Нет: как многократно отмечали разные исследователи от Тимофеева до Токер, внутреннее пространство лагеря в «Колымских рассказах» точно так же разрезано перегородками, стеснено, сжато, разграничено склонами ущелий, стесами забоя, стенами барака или карцера, наспех наваленными камнями братской могилы. «А по бокам поднимаются валы огромной снеговой траншеи, отрезающие нас от всего мира» (1: 130).

С одной стороны, эта теснота, фасеточность мира – точное описание жизни в условиях Севвостлага. Шаламов всего лишь суммирует обычные колымские приметы: перепады рельефа; специфику горных работ; снежные осень и зиму и позднюю весну, когда снег лежит до конца июля, а до конца апреля – стоит, образуя труднопроходимые преграды; туманы, сокращающие зону видимости до расстояния вытянутой руки, бесконечную ночь и тесноту холодных помещений, заведомо не рассчитанных на такое количество заключенных.

Одновременно это не менее точное изображение состояния людей, истощенных, замерзших и измотанных до такой степени, что остатки их внимания сосредоточены на сиюминутной непосредственной ситуации. Перспектива – временная, пространственная ли – им не по карману, их мир фактически состоит из нескольких метров вокруг них. И даже это небольшое расстояние они пытаются ужать, забиваясь в углы, заматываясь в

тряпки, пытаясь до минимума сократить контакт с внешней средой, потому что внешняя среда – это холод, побои и травмы.

Но на стыке этих параметров возникает последовательный портрет мира, где даже те стихии, которые в обыденной жизни символизируют открытость, простор, выход, становятся еще одной преградой: «Я замотал в одеяло, как в небо, голову наглухо, согреваясь единственным возможным способом, хорошо мне знакомым» (1: 296). В шаламовском лагере небо – тоже запирает путь.

Впрочем, периодически (как, например, в уже упоминавшемся рассказе «Ягоды») персонажу или читателю может вдруг показаться, что перед ним – обычный ландшафт, где (как в классической лагерной литературе) есть место движению, дыханию и даже пейзажной лирике:

> Стылая заиндевевшая трава скользила в руках и меняла цвет от прикосновения человеческой руки. На кочках леденел невысокий горный шиповник, темно-лиловые промороженные ягоды были аромата необычайного. Еще вкуснее шиповника была брусника, тронутая морозом, перезревшая, сизая… (1: 94–95)

В этих случаях и персонажу, и читателю очень быстро укажут на наличие границ: запретная зона обозначена, например, вешками из сухой (мертвой) травы, конвой стреляет без предупреждения и выход за невидимую черту равнозначен гибели:

> Рыбаков лежал между кочками неожиданно маленький. Небо, горы, река были огромны, и бог весть сколько людей можно уложить в этих горах на тропках между кочками. (1: 95)

Пространство Колымы на мгновение распахивается до огромного – и оказывается, что оно измеряется небольшими клеточками, размером с мертвое тело.

Мерой всех колымских вещей является труп. Мерой колымского пространства – невеликое место, занимаемое трупом или заготовкой для трупа. Места для жизни здесь нет. А для чего есть?

Во всем остальном дробное и замкнутое лагерное пространство в «Колымских рассказах» однородно до неразличимости, и, перемещаясь в нем по казенной надобности, заключенный, как правило, не меняет своего положения.

> Дело мне «клеили» и на Аркагале, откуда я приехал на Джелгалу. (1: 340)
>
> Брезентовое небо палаток «Беличьей» ничем не отличалось от брезентового неба палаток прииска «Партизан» 1937 года, изорванное, продуваемое всеми ветрами. (2: 295)

Иных же примет и реперов нет; в отличие от классической лагерной литературы все упоминаемые в «Колымских рассказах» географические объекты – реки, сопки, прииски, даже дороги – существуют отдельно друг от друга и представляют собой нестрогое объединение изолированных геометрических точек, полностью исключающее какую-либо возможность ориентации: «Солнце сейчас встает на два часа и заходит за ту же гору, из-за которой выходило. Где же восток?» (1: 156).

Расстояние же между этими точками измеряется продолжительностью маршрута и зависит преимущественно от степени истощенности путешественника и от его способности воспринимать время.

Сами объекты, составляющие лагерь, практически не обладают постоянными свойствами, которые могли бы послужить якорем для читателя или даже рассказчика.

В рассказе «Заговор юристов» персонаж, привезенный на «Серпантинную», убежден, что вот здесь-то его и ждет смерть: «Это была „Серпантинная“ – знаменитая следственная тюрьма Колымы, где столько людей погибло…» (1: 194). Однако страшная следственная тюрьма оказывается всего лишь очередной остановкой на пути следования – такой же, как Хаттынах или обладающий и вовсе безобидной репутацией поселок Ягодный. Более того, в финале долгое путешествие вдоль колымской магистрали становится как бы и «небывшим», недействительным, ибо с арестом ретивого следователя Реброва дело о «заговоре юристов» прекращается и рассказчика немедленно «выпускают» «на пересылку, на транзитку», т. е. возвращают в «исходное положение». Маршрут обнуляется.

В «Колымских рассказах» попасть из точки А в точку Б, которая не-А, удается далеко не всегда – идет ли речь о добре или о худе. При этом то исходное положение, куда возвращают рассказчика, практически заведомо столь же смертоносно. Золотой забой убивает в несколько недель, но для доходяги уже не имеет значения, куда его отправят – на прииск, на сельскохозяйственные работы в совхоз или даже на легкую работу: вязать метлы или собирать стланик, источник витамина С, – сам по себе он умрет в любом случае, с разницей в

месяц-два. Разницей немаловажной для него самого, но непригодной для того, чтобы надежно отличить один лагерный объект от другого.

Да, внутри лагерной системы многие свойства нормального пространства инвертированы. Например, как ни тяжела, как ни мучительна, как ни опасна работа зимой в шахте, когда температура на нижних горизонтах достигает минус 20, ее не сравнить с работой на поверхности, где температура за счет охлаждения ветром могла быть и вдвое, и втрое ниже (см. рассказ «Май»). Однако при прочих равных на конечном результате эта разница все равно не сказывается.

Собственно, действующее лицо «Колымских рассказов» фактически всегда находится в одном и том же месте – в состоянии умирания, на пренебрежимом расстоянии от смерти. Периодически это расстояние сокращается до нуля.

Единственным системным исключением из этого правила в «Колымских рассказах» является больница – место, где можно если не вылечиться, то хотя бы немного поесть, немного отдохнуть, избавиться от вшей, поспать в относительном тепле. Но и у больниц нет отчетливого географического положения, а одна из них по прихоти колымской ономастики носит название «Левый берег», то бишь, как было неоднократно замечено, располагается как бы по ту сторону, в царстве мертвых.

Собственно, Л. Тимофеев называет все пространство «Колымских рассказов» «могильным» (Тимофеев 1991: 185–186); того же мнения придерживается Мирослав Заградка: «Какое-то безвременье, могильная неподвижность в закрытом мире – это хронотопос шаламовской прозы» (Заградка 1991: 18) – и эта характеристика совершенно не вызывает удивления.

Итак, пространство «Колымских рассказов» полностью замкнуто на себя, дискретно, однородно и однородно убийственно – и по существу своему является царством отделенных друг от друга и позабывших себя мертвых, неспособных вернуться к живой жизни. И сообщение это передается многократно, на всех уровнях, апеллируя к любому возможному читательскому знанию, ко всем подвернувшимся культурным кодам[103].

Когда в рассказе «Дождь» Шаламов описывает работу под бесконечным мелким колымским дождем, он, как обычно, точно воспроизводит конкретный опыт горных работ, помноженный на конкретные свойства местности, и одновременно цитирует «Божественную комедию», совмещая третий круг ада – тот, «где дождь струится», – с шестым, где в ямах лежат еретики:

> Серый каменный берег, серые горы, серый дождь, серое небо, люди в серой рваной одежде – все было очень мягкое, очень согласное друг с другом. Все было какой-то единой цветовой гармонией – дьявольской гармонией. (1: 69)
>
> И мы стояли молча, по пояс в земле, в каменных ямах, длинной вереницей шурфов растягиваясь по берегу высохшего ручья. (1: 67)

Если у кого-либо возникнут сомнения, что связь тут прямая, напомним, что один из персонажей, агроном Розовский, именно в этих ямах делает открытие вполне еретического свойства: «Слушайте! Я долго думал! И понял, что смысла жизни нет… Нет» (1: 69).

Заметим, что ручей, вдоль которого располагаются ямы с заключенными, – высохший, мертвый; вода, заливающая всю прочую часть повествования, не может его наполнить.

Уже процитированный персонаж-священник жалуется, что у него не получается определить, где восток (поскольку солнце всходит и заходит за одну и ту же сопку), а восток ему нужен, чтобы правильно отслужить литургию… Но литургию он отслужить не может – небо закрыто. Впрочем, он хотя бы видит солнце два часа в день. Прочим повезло меньше:

> Мы видели на черном небе маленькую светло-серую луну, окруженную радужным нимбом, зажигавшимся в большие морозы. Солнце мы не видели вовсе… Где находится солнце, мы определяли по догадке – ни света, ни тепла не было от него. (1: 130).

Это вполне бытовое описание небесных явлений Колымы выглядит не менее естественно и на метафорическом уровне, ибо «Как день – живым, так и ночь отведена мертвым» (Thietmar of Merseburg 2001: 77; перевод мой. – *Е. М.*), и нет ничего странного в том, что мертвые не могут видеть солнца.

Когда разрушаются и исчезают вещи, а машины, призванные облегчить человеческий труд, становятся орудиями многократного убийства, или ломаются по причине несовместимости с окружающей средой, или бездействуют, потому что никто не знает, как ими пользоваться; когда самым сложным механизмом, работающим в этих условиях, оказывается древнеегипетский ворот, – это тоже естественно и не удивительно: кто слышал о технике, способной работать по ту сторону Стикса? Кто кладет в могилу тонометр системы Рива-Роччи и ожидает, что этим прибором там будут измерять

кровяное давление? И у кого, собственно, предполагается его измерять?

Фактически пространство «Колымских рассказов» существует как пространство «той стороны» – иногда с точностью до учебников. В каких-то случаях это обстоятельство едва ли не прямо обыгрывается автором; так, например, в рассказе «Почерк» заключенного с говорящей фамилией Крист вызывают ночью «за конбазу», к следователю, чей домик, естественно, стоит вне поселка, за краем даже лагерного жилья. Заключенный идет – и вдруг замечает под ногами кусочек обледеневшей корки репы. Кто-то, кто прошел здесь до него, на ходу чистил репу и бросал драгоценные, налитые витаминами корки на землю. По этим следам мальчика-с-пальчик Крист, тщательно подбирая и съедая драгоценные корки – и, естественно, уничтожая чужие вешки, – дойдет до жилища следователя, где следователь оценит его писарский почерк и предложит работу переписчика. У следователя – цинга, потому что репу свою он ест неправильно, навыворот, выбрасывая самое ценное. Витамины достались Кристу.

Крист начинает писать – естественно, по ночам – «родному» времени оперчасти. Он пишет, а ситуация в лагере ухудшается: появляется конвой, непосильной становится работа, люди начинают исчезать – их вызывают на какие-то таинственные «этапы»; приходит голод (оказывается, то состояние, в котором человек с наслаждением ест корки от репы, – это еще не голод). Наконец, следователь в череде обрабатываемых документов видит папку, где значатся имя и отчество Криста. И, подумав, бросает ее в огонь со словами: «Шаблон. Не понимают, что делают, не интересуются» (1: 437). Иными словами, он оказывается классическим пропповским дарителем, бабой-ягой или смертью, у которой Крист тяжелым безупречным и без-жалобным трудом выслужил – жизнь. Сам же следователь, естественно, был впоследствии расстрелян – ведь еще в начале рассказа Крист съел корочки репы, которыми была размечена обратная дорога.

Это саркастическая интерпретация волшебной сказки[104]: службу свою персонаж сослужил, составляя идеальным почерком расстрельные списки, облегчая работу убийцам. И, как обычно, это одновременно и дотошное отражение реальных обстоятельств зимы 1937/1938 годов[105], и портрет «природы» лагерной реальности, которая выпадает из человеческих категорий при малейшей попытке описать ее связно, образовать из нее сюжет.

Зато она полностью отвечает представлению обитателей Средневековья об устройстве, вернее, о неустройстве потустороннего мира. Если взять «отчеты» средневековых

грешников и праведников, в видениях своих побывавших в аду, совпадения будут едва ли не дословными.

> …Идея целостности пространства загробного мира отсутствует и в нем [в «Видении Тнугдала»]. …Ад, как и рай, – не более чем совокупность разобщенных мест (гор, долин, болот, ям, строений и т. п.); их разделяют невыясненные пустоты, скачкообразно преодолеваемые в повествовании. …Тот свет, собственно, не есть единое пространство, он дискретен так же, как дискретно пространство мифологического мира. (Гуревич 1981: 219)

Соответственно, ближайшим «родственником» Шаламова в области философии пространства будет не «Земля Санникова» и уж тем более не «Архипелаг ГУЛАГ», а скорее «Роза Мира» Даниила Андреева – в части, посвященной мирам посмертия.

И – как в «Розе мира» – ключевым географическим параметром окажется состояние персонажа, встроенного в этот пейзаж.

С учетом этого обстоятельства уже неудивительно, что в «Колымских рассказах» границы потустороннего лагерного мира не совпадают с зоной административной ответственности Севвостлага – как в пространстве, так и во времени.

В рассказах, посвященных «воле», Шаламов нередко описывает мир в той же мере дискретный, индетерминированный и враждебный человеку, что и лагерная вселенная.

Никем не арестованный, уехавший после семейной размолвки на географически неопределенный Дальний Север – буквально «за высокие горы, за синие моря» (1: 149), химик Серафим живет в узнаваемо смещенной, сдавленной, потусторонней среде, где «желтая электролампа под колпаком свешивалась с деревянной балки, как самоубийца» (Там же); а небо безымянного города времен Гражданской войны из рассказа «Белка», где отравленные взаимной злобой люди развлекаются убийством белок, когда не могут убивать друг друга, ничем не отличается от огромного неба, распахнувшегося над мертвым Рыбаковым. «Я посмотрел на желтое тельце белки, на кровь, запекшуюся на губах, мордочке, на глаза, спокойно глядящие в синее небо тихого нашего города» (2: 270).

Да и события времен недоброй памяти Анны Иоанновны Шаламов будет описывать точно в тех же категориях.

И действительно, если пространство лагеря есть пространство ада, оно будет присутствовать везде, где ад существует как категория состояния, вне зависимости от того,

входило это место или организация в структуру ГУЛАГа или по неуважительным причинам в списках этих не значатся.

Серьезным, на наш взгляд, аргументом в пользу этой гипотезы служит и то, что в мире «Колымских рассказов» это как бы внеположное лагерное пространство вполне может существовать как нечто целостное и пригодное для жизни – но только для тех персонажей, кто по какой-либо причине не ощущает всей силы лагерного давления.

Так, в рассказе «Июнь» для десятника Ступницкого, представителя лагерной аристократии, Киев и Одесса, только что ставшие объектом немецкой бомбардировки, – естественная часть того мира, с которым Ступницкий соотносит себя[106]. А вот для рядового «работяги» Андреева, тягающего вагонетки в шахте, города европейской части страны – туманная экзотика, вроде Бразилии или Парагвая. Причины же, по которым любое из этих чужих и неважных мест могут вдруг бомбить чужие и неважные немцы, по мнению Андреева, могут интересовать лишь такого полностью благополучного человека, как Ступницкий.

Подполковник медицинской службы Рюриков может, глядя на колымский пейзаж, думать:

> …Горы стояли кругом, как молящиеся на коленях. Как будто много людей пришло сюда к какому-то чудотворцу – молиться, просить наставления, указать пути. (2: 430)

Он способен охватить эти горы взглядом вместе с окружающим пространством, вместить в метафору, ощутить родство.

Да и сам рассказчик, сделавшись фельдшером – лицом куда более важным, чем какой-то десятник, хотя и менее значительным, чем начальник больницы, – станет хозяином собственной тропки в тайге, маршрута, не просто ведущего из одного места в другое, но и воссоединяющего персонажа с собственной способностью писать стихи[107].

Таким образом, в «Колымских рассказах» степень связности пространства – даже колымского, даже лагерного – определяется мерой распада описываемой личности под воздействием лагерной вселенной.

И наконец, в рассказе «Последний бой майора Пугачева» в тот момент, когда персонажи решаются на побег, совокупность одинаковых и неважных геометрических точек неожиданно превращается в географическое пространство, откуда персонажи собираются улететь, причем улететь… в другую страну.

В контексте «Последнего боя…» мир по ту сторону границы

существует не как таинственный запредельный источник саперных лопаток, «студебекеров», солидола и бульдозеров, а как место по соседству, которого вполне можно достичь физически. Заметим, что внутри лагеря такая постановка вопроса немыслима на любом социальном уровне – даже для высшего ГУЛАГовского сословия, лагерного начальства: «американский костюм, ботинки на толстой подошве – это было вроде путешествия на Луну, полета в другой мир» (2: 158).

Побег, естественно, заканчивается гибелью беглецов, но даже неудачная попытка совершить настоящий полет в другой мир все равно структурирует, воссоздает вокруг персонажей обычное человеческое пространство – с одной немаловажной оговоркой: чтобы совершить эту попытку, группе Пугачева с неизбежностью приходится сначала занять в лагере уже упомянутое выше привилегированное положение. Чтобы получить возможность жить свободным или умереть сражаясь, нужно пересидеть до весны в тепле.

> Пугачев понял, что пережить зиму и после этого бежать могут только те, кто не будет работать на общих работах, в забое. После нескольких недель бригадных трудов никто не побежит никуда. (1: 363)

Итак, единственный действенный способ сбежать из ада – вовсе не попадать туда. Все прочие варианты – безнадежны.

Собственно, немалая часть героизма Пугачева со товарищи состоит, по Шаламову, именно в том, что они точно и быстро оценили природу лагеря и меру своей способности – вернее, *не*способности – противостоять этой природе. В том, что они ставили себе задачи, исходя из реальности, а не из той или иной мифологии.

Потому что, в представлении автора «Колымских рассказов», у человека нет защиты против систематического насилия при систематической нехватке ресурсов. После нескольких недель в забое невозможен любой побег, ибо не существует ни той личности, которая могла бы его совершить, ни маршрута, которым она могла бы пройти. Из пространства лагеря нет выхода, потому что внутри лагеря этот выход некому воспринять.

В определенном смысле позицию Шаламова можно счесть возвращением к исходной гуманистической посылке. Человек есть мера всех вещей – и в данных условиях эта мера выглядит вот так. И никак иначе.

«Лагерь – мироподобен», – говорит Шаламов. Лагерь – не вырожденный сегмент нормального пространства, сохранившийся на поверхности прихотью отечественной истории, не архаический

архипелаг – это обычное изнаночное пространство мира, собственно, и изнаночным ставшее сравнительно недавно и далеко не везде[108].

Оно не исчезнет потому только, что в стране сменился политический курс, – как не исчезло после падения Бирона. Лагерное пространство по Шаламову – это не столько вышки и забои, сколько сумма действий, которые люди способны произвести с людьми, и сумма состояний тех людей, с которыми произвели эти действия. Действия эти просты, а состояния – элементарны[109].

Если игнорировать эти свойства мира и человека, если считать лагерь просто фактом истории и географии, изнаночный мир будет в том или ином виде воспроизводиться раз за разом, потому что человек хрупок, нуждается в тепле, в глюкозе, чтобы думать и помнить, и в витамине А, чтобы видеть. А вот умрет он, лишившись всего этого, не сразу. И еще некоторое время будет способен работать в условиях, в которых умирают лошади.

И эти выгодные многим свойства человеческой природы не изменятся в одночасье.

Что касается самого Шаламова, то с Колымы он убыл в 1953-м, самолетом, но возвращение свое ощутил – определенно и недвусмысленно («Я возвращался из ада» – 1: 657), – только когда оказался в поезде: надежном, бытовом средстве передвижения, продукте и опоре той самой технологической цивилизации, которая по законам литературы должна была прийти на смену варварскому экзотическому пространству… Удалось ли ему покинуть пространство лагеря – вопрос дискуссионный.

Вафельное полотенце на шее умирающего автора «Колымских рассказов» – еще один стесняющий, ограничивающий – и, видимо, в силу этого привычный – параметр, заставляющий нас подозревать обратное.

Впервые: Шаламовский сборник. Вып. 5 / Сост. В. В. Есипов. М.: Common place, 2017.

Bloch 1997 – *Bloch M.* Réflexions d’un historien sur les fausses nouvelles de la guerre // Akribeia. № 1. March 1997. P. 5–28.

Thietmar of Merseburg 2001 – Ottonian Germany: The Chronicon of Thietmar of Merseburg / Translated and annotated by D. A. Warner. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Toker 2016 – *Toker L.* Rereading Varlam Shalamov’s «June» and «May»: Four kinds of knowledge // (Hi)stories of the Gulag / Ed. F. Fischer von Weikersthal and K. Thaidigsmann. Heildelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. P. 193–203.

Гуревич 1981 – *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой

народной культуры. М., 1981.

Жаравина 2013 – *Жаравина Л.* Фольклорно-сказочный элемент в нарративе «Колымских рассказов» // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013. С. 292–300.

Заградка 1991 – *Заградка М.* Солженицын и Шаламов // Opera Slavica. I. 1991. № 1. С. 16–21.

Зонтаг 2014 – *Зонтаг С.* Антрополог как герой // Филология: научные исследования. 2014. № 2 (14). С. 131–138.

Лейдерман 1992 – *Лейдерман Н.* «…В метельный, леденящий век»: о «Колымских рассказах» В. Шаламова // Урал. 1992. № 3. С. 71–182.

Рогинский 2013 – *Рогинский А. Б.* От свидетельства к литературе // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013. С. 12–16.

Слуцкий 1989 – *Слуцкий Б.* Стихотворения. М., 1989.

Солженицын 2006 – *Солженицын А. И.* Архипелаг ГУЛАГ 1918–1956. Опыт художественного исследования. Екатеринбург, 2006.

Тимофеев 1991 – *Тимофеев Л.* Поэтика лагерной прозы // Октябрь. 1991. № 3. С. 182–195.

Формозов 2011 – *Формозов Н.* Метаморфозы одной метафоры. Комментарий зоолога к прологу «Архипелага ГУЛАГ» // Новый мир. 2011. № 10. С. 154–157.

Время «Колымских рассказов». 1939-й – год, которого нет

1

Рассказ Варлама Шаламова «Сентенция» начинается со слов: «Люди возникали из небытия – один за другим» (1: 399). Читатель не вдруг осознает, что фраза описывает не столько этих возникающих, сколько состояние рассказчика: сознание вернулось к нему настолько, что он обрел способность замечать присутствие других – и рассказывать об этом. Ведь «Сентенция» – это история о том, как распадающийся на части приисковый доходяга, кипятильщик, а потом помощник топографа геологической партии, потихоньку – несколько лишних калорий здесь, несколько часов сна там – начинает замечать мир вокруг, узнавать окружающих, испытывать какие-то чувства: равнодушие, злобу, зависть, жалость к животным, жалость к людям, – пока под теменной костью у него не пробуждается нелагерное римское слово «сентенция», окончательно восстанавливающее связь с прежней личностью, прежней жизнью. Связь хрупкую, неверную, несовершенную, но бесконечно ценную. В финале «Сентенции» рассказчик уже способен радоваться симфонической музыке и укладывать свои ощущения в аллитерированную многослойную метафору.

Впрочем, читатель к этому времени уже знает, что точно так же – ударит мороз, сократится пайка, изменится работа – все достигнутое может обвалиться внутрь и уйти обратной спиралью к состоянию до первой фразы рассказа, до черты, где организм еще условно жив, но вести повествование уже некому, – или за эту черту.

Плотность повествования, объем информации на единицу текста поражают воображение, и потому достаточно легко не заметить один небольшой информационный пакет, который в рассказе явным образом отсутствует: дату. Время действия «Сентенции» из самого рассказа не восстанавливается. Возможно, дело в том, что персонаж вместе со всем прочим утратил счет времени? Нет – он может сказать: «Я позавидовал мертвым своим товарищам – людям, которые погибли в тридцать восьмом году» (1: 402), – но как далеко отстоит от него тридцать восьмой год, остается неизвестным.

В пределах цикла «Левый берег», в который входит рассказ,

год тоже невычисляем – за отсутствием маркеров.

А между тем эта важная дата, дата вр**е**менного воскресения, определяется точно.

Великий и страшный 1939 год был для Варлама Шаламова счастливым. В декабре 1938-го Шаламова выдернули с прииска «Партизан» на следствие по так называемому делу юристов. Ничего, кроме расстрела, дело не обещало, но дальше вмешалась обычная лагерная случайность: был арестован инициатор процесса, и всех подследственных выпустили на магаданскую пересылку. В Магадане – другая случайность – гуляла эпидемия тифа, а потому «з/к з/к»[110] не разослали сразу по управлениям, а задержали в карантине. Удача большая – заключенных в карантине, конечно, гоняли на работу, но работа эта не была сама по себе убийственной. Еще их кормили и периодически мыли, и эта передышка, продолжавшаяся до апреля 1939-го, вероятнее всего, спасла Шаламову жизнь. А весной – случайность третья, решающая и самая волшебная: по запоздалому распределению он попал не на страшное, смертельное золото и даже не на уголь, а в геологоразведку на Черное озеро, где, ввиду полного физического истощения и мягкости геологических нравов, работал сначала кипятильщиком, а потом помощником топографа, т. е. оказался в той самой ситуации, которая и описана в «Сентенции».

Надо отметить, что на то, что в 1930-е называли материалом, год также оказался щедрым. Рассказы «Тифозный карантин», «Хлеб», «Детские картинки», «Эсперантист» (из которого читатель узнает, при каких именно обстоятельствах рассказчик потерял драгоценное место в геологоразведке и оказался в угледобывающем лагере, где его сразу приставили к «египетскому» конному вороту вместо лошади), «Апостол Павел», «Богданов», «Триангуляция III класса», «Сука Тамара», «Иван Богданов» и уже упомянутая «Сентенция» – все это урожай 1939 года, собранный, конечно, много позже, в 1950-х и 1960-х.

Собственно, сюжеты и обстоятельства 1939-го в «Колымских рассказах» всплывают постоянно. А вот сам 1939 год как дата если и заметен, то отсутствием. Как в «Сентенции».

И если – опять-таки как в «Сентенции» – 1937-й, погибельный, или не менее погибельный 1938-й постоянно упоминаются, в том числе и персонажами («Обратите внимание – никто вас не бьет, как в тридцать восьмом году. Никакого давления» – 1: 347), то 1939 год во всем корпусе «Колымских рассказов» на пространстве пяти сборников поименован – прямо и косвенно – в общей сложности десять раз.

Более того, при анализе корпуса создается впечатление, что именно эту дату почему-то не получается воспринять

непосредственно, а можно только восстановить постфактум, по вешкам и приметам – извне, из иной ситуации. В сам**о**м 1939-м как бы невозможно, не получается знать, что сейчас – тридцать девятый.

Это потом, сделавшись дневальным химического кабинета, учащимся привилегированных фельдшерских курсов, фельдшером или даже писателем, рассказчик сумеет припомнить, с кем и как мыл пол в 1939-м на магаданской пересылке или работал на Черном озере. Сам же обитатель карантина и реечник геологоразведки, кем бы он ни был, существует словно бы не в 1939-м календарном году, а в каком-то другом месте – или времени.

Где?

2

Если мы несколько расширим поле исследования, то обнаружим, что для советской лагерной литературы рассказ о лагере – и, собственно, сам лагерь, – кажется, начинаются не с пространства, а с надлежащим образом организованного времени.

> Году в тысяча девятьсот сорок девятом напали мы с друзьями на примечательную заметку в журнале «Природа» Академии Наук. Писалось там мелкими буквами, что на реке Колыме во время раскопок была как-то обнаружена подземная линза льда – замерзший древний поток, и в нем – замерзшие же представители ископаемой (несколько десятков тысячелетий назад) фауны. Рыбы ли, тритоны ли эти сохранились настолько свежими, свидетельствовал ученый корреспондент, что присутствующие, расколов лед, тут же охотно съели их. (1: 7)
>
> Тридцать седьмой год начался, по сути дела, с конца 1934-го. Точнее, с первого декабря 1934-го. (Гинзбург 1991: 8)
>
> Я родился в городе Воронеже 1 января 1930 года. (Жигулин 1996: 5)

Список этот – Солженицын, Гинзбург, Жигулин – можно продолжать просто по алфавиту. Г, «Горбатов»: «В один из весенних дней 1937 года, развернув газету, я прочитал, что органы государственной безопасности „вскрыли военно-фашистский заговор“» (Горбатов 1989: 116). З, «Заболоцкий»: «Это случилось в Ленинграде 19 марта 1938 г. Секретарь

Ленинградского отделения Союза писателей Мирошниченко вызвал меня в союз по срочному делу» (Заболоцкий 1995: 389). Ч, «Четвериков»: «Я пишу эти строки 12 апреля 1979 года…» (Четвериков 1991: 20).

Прозаики, поэты, мемуаристы и случайные прохожие, говоря о лагере как явлении, первым делом выстраивали временну́ю последовательность, подправляли по мере необходимости официальную – и неофициальную – хронологию. И утверждали: так было. Именно тогда, в эти календарные сроки.

Парадоксальным (и естественным) образом включение лагерного – чудовищного, неправильного и недолжного – опыта в общее течение биографии и истории воспринималось как восстановление связи и связности времен.

Но у этого восстановления имелось три – большей частью непреднамеренных – грамматических последствия:

1. Лагерь оказывается целиком и полностью отнесен к прошедшему времени. Солженицын даже вынес срок жизни своего «героя», «Архипелага ГУЛАГ», – «1918–1956» – в заглавие книги. У лагеря в этих текстах есть дата рождения и дата смерти. Для аудитории он – прошлое.

2. Лагерь как историческое событие и даже как историческое лицо, наделенное именем и фамилией, не подразумевает вопросов «с чем мы имеем дело?», «как этот объект оказался посреди нашей географии?», «как *мы* оказались здесь и кто мы такие, что мы оказались здесь?» – ибо в разнообразных идеологических парадигмах на все эти вопросы уже даны всевозможные ответы, и читатель выбирает из них в соответствии со своим представлением об общей истории страны.

3. Обращение к прошлому на биографическом уровне, сам жанр рассказа, повести, «художественного исследования», мемуара или псевдомемуара по определению подразумевали, что рассказываемая история закончена и обладает не только фабулой, но и сюжетом, т. е. предлагает аудитории освоенный автором смысл. Читатель исходит из того, что выживший по определению знает, что и зачем он пишет. Он ждет – истории.

Таким образом, помещая лагеря в контекст исторического времени, авторы достаточно жестко задают и границы возможного разговора, и формат этого разговора, подразумевающий конечность, сюжетность и опосредованность. Лагерь здесь может быть только конкретно-историческим явлением.

Ну а если из хронологии этого явления вдруг выпадает дата, значит, либо этого периода не было в авторском опыте, либо подвела память, либо автор так или иначе ангажирован и его этот

год и происходящее в нем так или иначе не устраивают.

3

Можно ли применить эту логику к «Колымским рассказам»? Как и из чего сделано Шаламовым время лагеря?

Как мы уже говорили, рассказ «На представку», фактически открывающий сборник, начинается словами «Играли в карты у коногона Наумова» – неоднократно всеми упомянутым и исследованным парафразом зачина «Пиковой дамы»: «Играли в карты у конногвардейца Нарумова»[111].

Для нас, однако, важно, что в числе прочих решаемых задач эта издевательская цитата устанавливает отношения «Колымских рассказов» с историей и культурой. Только это отношения не связи и связности, а конфликта и разрыва. То, что в классической литературе, в культурной традиции (а в среднем лагерная литература апеллировала именно к ней) заполняло нишу ужасного, с ситуацией, где человека убивают потому, что понадобившийся для расчета при карточной игре свитер проще снять с мертвого, чем с живого, не соотносится вовсе. Какая, право, готика, какие, право, привидения.

Что не менее важно, внутри текста «На представку» этот разрыв, этот конфликт не могли быть осознанны никем, включая рассказчика. Последний вполне способен подробно и вдумчиво описывать подробности колымского быта и этикета блатных, но слишком голоден и слишком не хочет возвращаться в замерзший барак, чтобы делать выводы из собственных наблюдений, даже если речь идет о жизни и смерти (в том числе и его собственных жизни и смерти).

Как следствие, все заключения о том, насколько реальность рассказа «На представку» отделена от обстоятельств «Пиковой дамы» (и насколько в этой ситуации необходим новый отсчет), приходится делать уже читателю – и самостоятельно. Таким образом, характерная для лагерной литературы модель взаимодействия с текстом, где все смыслы в теории производит автор, развернута на 180 градусов.

Однако чтобы читатель мог сделать этот вывод, кто-то – уже не персонажи, не рассказчик, а автор «Колымских рассказов» – должен предварительно поставить перед ним вопрос. Чтобы читатель мог осознать дистанцию до «Пиковой дамы», «Пиковую даму» необходимо ввести в барак коногонов. Чтобы связь времен видимым образом порвалась, она должна в каком-то виде наличествовать.

Можно было бы счесть это слишком развернутой трактовкой единичного случая, единичного парафраза, но если мы посмотрим на то, как Шаламов вообще обращается со временем, мы увидим структурно ту же ситуацию.

Упоминая любое враждебное для человека явление (из бесчисленного множества колымских явлений этого сорта), Шаламов, как правило, наделяет его характеристикой длительного или постоянного действия.

> Дождь лил третьи сутки не переставая. (1: 67)
> Круглыми сутками стоял белый туман…;
> Плевки замерзали на лету уже две недели. (1: 56)
> Природа на Севере не безразлична, не равнодушна – она в сговоре с теми, кто послал нас сюда. (1: 106)

Лагерное устройство во всех его формах здесь приравнивается к явлениям природы. В рассказе «Как это началось», описывая процесс кристаллизации лагерной Колымы из Колымы географической, рассказчик совмещает, сводит в один образ холод, голод, снежные заносы и тогдашнего начальника УСВИТЛ[112] полковника Гаранина, не делая между ними никакого различия, осмысляя их как вполне однородные по характеру воздействия строевые элементы образующейся системы:

> Много месяцев день и ночь на утренних и вечерних поверках читались бесчисленные расстрельные приказы. В пятидесятиградусный мороз заключенные музыканты из бытовиков играли туш… Музыканты обмораживали губы, прижатые к горловинам флейт, серебряных геликонов, корнет-а-пистонов… Каждый список кончался одинаково: «Приговор приведен в исполнение. Начальник УСВИТЛ полковник Гаранин». (1: 428)

Автор наделяет чтение «бесчисленных расстрельных приказов» той же временн**о**й характеристикой, что и «холодный мелкий дождь». Глаголы несовершенного вида: «обмораживали», «покрывалась», «кончался» – нагружают действие добавочным значением продолжительности и незавершенности.

Кроме того, внутри хронотопической системы «Колымских рассказов» время, в котором существует лагерь, тягучая длительность любого из его проявлений постоянно сопоставляется с протяженностью человеческой жизни: при многолетних сроках заключения «золотой забой делал из здоровых людей инвалидов в три недели…» (1: 419).

Соответственно, и внутренний отсчет времени з/к оперирует мелкой валютой – часами, днями: «Две недели – срок очень далекий, тысячелетний» (1: 335), «День было прожить трудно, не то что год» (1: 340).

Впрочем, довольно быстро голод, холод, усталость, страх перед неопределенным будущим, иррациональность лагерного мира, невозможность ориентироваться в нем, неизбежный распад памяти и функций мозга («Думать было больно» – 1: 110) лишают героев самой способности воспринимать течение времени, обращают «сейчас» в неколебимое «всегда»: «а после перестаешь замечать время – и Великое Безразличие овладевает тобой» (1: 426).

Здесь нам придется вторгнуться в сферу пока что очень косвенно сопрягающихся с литературоведением дисциплин – нейрологии и психологии. На момент создания основного массива советской лагерной литературы этой информации еще не существовало; только в 1990-х годах были поставлены эксперименты Д. Канемана и Д. Редельмайера. Пациентам, вынужденным, например, переносить болезненные операции без наркоза, предлагали фиксировать уровень боли в каждый момент времени, а по окончании процедуры заново оценить свой опыт в целом. Выяснилось, что люди, которые отлично отдавали себе отчет в том, что испытывают в процессе, неизменно не сохраняли памяти ни о подлинном объеме испытанной боли, ни – что еще важнее – о длительности процедуры как таковой. «Вспоминающее я» человека, превращая переживания в сюжет, просто отбрасывало эти данные.

Собственно, феномен оказался настолько стабильным, что породил термин duration neglect – пренебрежение длительностью (Redelmeier, Kahneman 1996: 4); более того, пациенты пользовались своим опытом в дальнейшем как критерием при выборе между процедурами, системно предпочитая самому безболезненному и быстрому варианту тот, где под конец они испытывали некоторое облегчение (Kahneman 2011: 379–382).

Приходится сделать вывод, что та часть личности выжившего, которая отвечает за освоение, осмысление и передачу опыта, по определению не помнит и, видимо, физически не способна помнить, через что прошла. А та часть, которая переживала этот опыт шаг за шагом, лишена речи и памяти, и времени для нее не существует вовсе.

Фактически Шаламов, воспроизводя для читателя постепенное рассоединение и исчезновение времени, дублирует реальный физиологический процесс, в тот момент еще не описанный специалистами, но, вероятно, известный автору

«Колымских рассказов» непосредственно. Герой «Сентенции» возникает из того самого небытия и точно так же неспособен вспомнить, что с ним там происходило.

Но, как уже было сказано, чтобы субъективные нарушения или само прекращение хода времени стали заметны читателю, даже колымское время должно течь и все же измеряться.

Чтобы в поле зрения попадала несоотнесенность среднего з/к с «большой историей», в том же поле зрения с неизбежностью должна присутствовать и сама «большая история». Ведь ни движение, ни отсутствие движения невозможно показать, не имея системы координат, точки отсчета. Чтобы создать для читателя безвременье, Шаламов вынужден вводить в «Колымские рассказы» время.

Выглядит это примерно так. Открывая цикл «Артист лопаты», читатель обнаруживает, что рассказы «Июнь» и «Май» (объединенные общим персонажем, Андреевым), кажется, идут не в том порядке – лето опережает весну. В процессе чтения из кратких замечаний персонажей о положении на фронтах выясняется, что Шаламов вовсе не нарушил хронологической последовательности, ибо «Июнь» – это июнь 1941 года (собственно, действие рассказа начинается в день нападения Германии на СССР), а «Май» – май 1945-го. Исчерпывается ли этим работа со временем? Нет.

По тем же самым кратким замечаниям достаточно заметно, что соотнесенность с историческим временем существует в рассказах как биосоциальная роскошь, большинству з/к недоступная и откровенно для них чужая[113]:

> – Слышь, вы, господа каторжане, – сказал он, – война кончилась. Неделю назад кончилась. Второй курьер из управления пришел. А первого курьера, говорят, беглецы убили.
>
> Но Андреев не слушал врача. (1: 563)

На самом деле на этом уровне истощения не только интерес и внимание к событиям внешнего мира, но и, как мы уже говорили, сам счет времени становятся з/к не по карману. С этим, собственно, и сталкивается читатель уже на уровне сюжета, поскольку:

А) в «Июне» действие из конца июня за предполагаемые максимум два месяца демонстративно перескакивает в зиму:

> Корягин снял Андреева с подземной работы. Зимой холод в шахте достигает всего двадцати градусов на нижних горизонтах, а на улице – шестьдесят. Андреев

> стоял в ночной смене на высоком терриконнике, где громоздилась порода. (1: 555–556)

Причем зима эта наступает вдруг после июля, проскочив самый теплый колымский месяц, август.

Б) Событие же, с которого начинается рассказ «Май» (поимка лагерного разбойника), явным образом происходит в апреле.

А заканчиваются рассказы при этом почти одной и той же фразой: «У него была температура» (1: 558); «У него поднималась температура» (1: 563). (В обоих случаях высокая температура – обстоятельство, естественно, сугубо положительное, способствующее выживанию персонажа.)

Дословное совпадение концовок можно с уверенностью считать не случайным – оба рассказа написаны в 1959 году и сведены в последовательность авторской волей. Шаламов фактически замыкает обе истории на единый финал, создавая у читателя иллюзию того самого недвижного, неотслеживаемого, не допускающего ориентации внутри себя лагерного времени.

Фактически степень соотнесенности персонажа с историческим и биологическим временем является индикатором физического распада, меры поглощенности лагерной системой. Более того, в шаламовском мире лагерное время и время обычное не могут сосуществовать в пределах одного организма. Недаром в рассказе «Припадок» память о лагере своим появлением как бы выталкивает повествователя из окружающей его реальной, постлагерной, вполне исторической действительности обратно, в прежний опыт. Там, где есть лагерь, не существует ничего иного.

Относится это правило не только к людям. В рамках «Колымских рассказов» в лагере гибнут любые вещи, существа, тексты и идеи из внешнего мира: из книги сделают колоду карт; кошку убьют и съедят уголовники; шарф, костюм, фотографию близкого человека отнимут при досмотре или украдут; посылка из дома едва не станет причиной смерти; драгоценные письма от жены сожжет пьяный лагерный начальник; сюжет пьесы «Сирано» будет использован, чтобы руками ничего не подозревающего персонажа довести до самоубийства его жену. В рассказе «Галстук» персонажу даже не удается подержать в руках эту предназначенную ему в подарок гражданскую деталь одежды: вышитый галстук будет отобран еще одним лагерным начальником прямо у изготовившей его мастерицы. Ни галстук, ни такая сложная социальная концепция, как подарок, в лагере сами по себе существовать не могут[114].

Все вышесказанное позволяет нам предположить, что Шаламов считал лагерь батареей параметров качества жизни –

вернее, невыносимого, убийственного отсутствия этого качества, мерой энтропии, мерой социально организованного всеобщего распада, не ограниченного географическими границами Колымы и временны́ми рамками истории ГУЛАГа (или советской власти) и легко воспроизводимого на любом субстрате.

Вологодские жители бездумно ловят и убивают белку («Белка»), они же оставляют умирать слепого священника («Крест») – и точно так же потом в лагере безумные, полусытые люди будут подманивать безумных, умирающих от голода людей на «забытую» на столе хлебную пайку и затем бить смертным боем за «воровство».

В рассказе «Воскрешение лиственницы», давшем имя циклу, рассказчик напишет:

> Зрелость даурской лиственницы – триста лет. Триста лет! Лиственница, чья ветка, веточка дышала на московском столе, – ровесница Натальи Шереметевой-Долгоруковой и может напомнить о ее горестной судьбе… (2: 278)

Эти триста лет, срок зрелости даурской лиственницы, временно**о**е расстояние от Шаламова до Натальи Шереметевой, уже встречались на страницах «Колымских рассказов». Это те самые триста годовых колец пня, послужившего подставкой для патефона в финале «Сентенции» – «заведенный на все свои триста кругов, как тугая пружина, закрученная на целых триста лет» (1: 406). И за эти триста лет, заключает Шаламов, «ничего не изменилось в России – ни судьбы, ни человеческая злоба, ни равнодушие» (2: 278).

В рамках образной и философской системы рассказов лагерь не был построен советской властью, не возник из ниоткуда и не разверзся внезапно – он был здесь всегда, и вовсе не как политическое явление. Он с неизбежностью проступает на стыке физических обстоятельств и человеческой природы всюду, где эти обстоятельства и эта природа будут предоставлены друг другу достаточно долго – как это вышло волей Севвостлага на Колыме или волей Анны Иоанновны в Березове. Достаточно долго – это, например, две недели.

С чем же связано тогда неупоминание 1939 года – что за состояние, что за категорию нежизни обозначает эта дата?

4

Отличался ли для самого Шаламова 1939-й от прочих

колымских лет? Существовал ли отдельно? Можно сказать с уверенностью: да, отличался, существовал. Вот, например, что пишет Шаламов Солженицыну в ноябре 1964 года о свежеопубликованных мемуарах А. Горбатова («Новый мир», 1964, № 3–5):

> Горбатов – порядочный человек. Он не хочет забыть и скрывать своего ужаса перед тем, что он встретил на прииске «Мальдяк»… Посчитав все сроки, Вы увидите, что Горбатов пробыл на «Мальдяке» всего две-три недели, самое большее полтора месяца, и был выброшен из забоя навечно как человеческий шлак. А ведь это был 1939 год, когда волна террора уже спала, спадала. (6: 307)

Характерно, что историки Колымы и Дальстроя разделяют эту оценку: к началу 1939-го волна политического террора, волна расстрелов действительно спала. А вот террор производственный никуда не исчез. Собственно, именно тогда он и был поставлен на порядок дня и введен в систему (Бацаев 2002: 92). Это в 1939-м были ликвидированы созданные Э. П. Берзиным[115] колонии – поселки свободного проживания для заключенных, а их обитатели возвращены за проволоку (Там же: 94). Это в 1939-м была отменена система условно-досрочного освобождения, а основным стимулом «для повышения производительности труда» были признаны «снабжение и питание»[116]. Это в 1939-м массово восстанавливаются вышки и заграждения и переводятся на усиленный лагерный режим все заключенные, не выполняющие 100 % дневной выработки. Это летом 1939-го «всех отказчиков от работы и злостно не выполняющих нормы работы заключенных было приказано перевести на штрафное питание» (Зеляк 2004: 65), а на всех приисках создавались карцеры для отказчиков и нарушителей дисциплины, где дневная пайка состояла из 400 граммов хлеба и кипятка (естественно, эти 400 граммов существовали в основном на бумаге). Это в 1939-м лагерное начальство систематически получало выговоры с занесением за «неполное выставление рабочей силы на основное производство» (Там же: 66), а восемь таких начальников были арестованы в административном порядке: довольно несложно представить себе, как эти меры отразились на состоянии заключенных. Списочный состав рабочей силы тех самых страшных горных управлений увеличился с 55 362 до 86 799 человек – при плановой цифре в 61 617 человек (Бацаев 2002: 59). Перевыполнили.

Но одновременно прибыли свежие пополнения с материка, а

в связи с этим отпала необходимость в постоянных 14–16-часовых сверхурочных работах, были восстановлены выходные, заключенных начали периодически подкармливать в интересах выполнения плана. Появилась какая-то инфраструктура, отсутствовавшая годом раньше. И колымская смертность, в 1938-м достигшая почти 12 %, опускается до 7,5 % – цифры тоже уничтожающей, но уже свидетельствующей не об интенсивном массовом заморе, а о постепенном медленном вымирании, не противоречащем в этом виде нуждам горной промышленности (Кокурин, Моруков 2005: 536–537).

Нам кажется, что эта административно-бытовая картина в сочетании с уже описанной поэтикой времени в «Колымских рассказах» и представлением Шаламова о природе лагеря позволяет объяснить, почему 1939 год сделался отчасти фигурой умолчания.

В пределах шаламовской поэтики 1939 год занял место образцового лагерного года, эталона, «точки зеро». Времени, когда колымская лагерная система уже сложилась во всем своем производственном великолепии, не смущаемом торжествующей бесхозяйственностью, «смертными вихрями» и политическим ражем 1937-го и 1938-го. Это место среды, той воды, которую неспособна заметить или назвать по имени лагерная рыба, того состояния, чьи параметры можно опознать только в сравнении.

Среды, в которой, если повезет, можно даже прожить подольше, если не попасть в горное управление, если работа окажется посильной. Среды, где голод недостаточно силен, чтобы убивать быстро…

Но при этом «благополучный» рассказчик, счастливо застрявший в тифозном карантине, будет видеть во сне хлеб, хлеб и хлеб, а ребенок, живущий рядом с лагерем, ничего не запомнит и не сможет нарисовать о своей жизни, «кроме желтых домов, колючей проволоки, вышек, овчарок, конвоиров с автоматами и синего, синего неба» (1: 108).

Среды, в которой можно при невероятной удаче и таком же упорстве вернуть себе слово «сентенция» – до первого похолодания или доноса.

1938-й в «Колымских рассказах» легко датируем и отличим – по расстрелам и исчезновениям, внезапному голоду, тифу, зимней жизни в палатках, 16-часовому рабочему дню, рукам работяг, мгновенно согнувшимся и окаменевшим по форме рабочего инструмента. По тому обстоятельству, что к окончанию любой размещенной в этом году истории рассказчик, фокус непрямого повествования, его сосед или сосед соседа – в общем, кто-нибудь – будет с вероятностью мертв. С не меньшей

вероятностью – мертвы будут они все.

Военные годы узнаются по американскому ленд-лизовскому хлебу, эпидемии лагерных процессов, массовому битью – много есть в «Колымских рассказах» примет времени, сцепленных с датами; различают их «з/к з/к», начнет различать и читатель.

Но чтобы сказать: «Это было в 1939-м» – нужно переменить состояние, выйти из среды, встать вовне и сверху: фельдшером, писателем, обитателем исторического времени. Посмотреть на тонкую корку льда, отделяющую некое подобие жизни от безвременья, одинакового для з/к Андреева и Натальи Шереметевой, для всех представителей нашего биологического вида, и сказать: «Это тридцать девятый. Идеальный лагерь. Вот он, оказывается, был какой».

Впервые: Шаги/Steps, 2015. Вып. 3. Т. 1. С. 28–43

Kahneman 2011 – *Kahneman D*. Thinking fast and slow. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011.

Redelmeier, Kahneman 1996 – *Redelmeier D. A., Kahneman D*. Patients' memories of painful medical treatments: Real-time and retrospective evaluations of two minimally invasive procedures // Pain. Vol. 66. 1996. № 1. P. 3–8.

Toker 2015 – *Toker L*. Rereading Varlam Shalamov's «June» and «May»: Four kinds of knowledge // (Hi)stories of the Gulag / Ed. by F. Fischer von Weikersthal, K. Thaidigsmann. Heildelberg: Universitätsverlag Winter (forthcoming).

Бацаев 2002 – *Бацаев И. Д*. Особенности промышленного освоения северо-востока России в период массовых политических репрессий (1932–1953). Дальстрой. Магадан: СВКНИИ ДВО РАН, 2002.

Гинзбург 1991 – *Гинзбург Е*. Крутой маршрут. М., 1991.

Горбатов 1989 – *Горбатов А. В*. Годы и войны. М., 1989.

Жигулин 1996 – *Жигулин А. В*. Черные камни. Урановая удочка. М., 1996.

Заболоцкий 1995 – *Заболоцкий Н. А*. Огонь, мерцающий в сосуде…: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. Сборник / Сост., жизнеописание и примеч. Н. Н. Заболоцкого. М., 1995.

Зеляк 2004 – *Зеляк В. Г*. Пять металлов Дальстроя: история горнодобывающей промышленности Северо-Востока в 30-х – 50-х гг. XX в. Магадан, 2004.

Кокурин, Моруков 2005 – Сталинские стройки ГУЛАГа. 1930–1953 / Сост. А. И. Кокурин, Ю. Н. Моруков. М., 2005.

Лотман 1994 – *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт

и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994.

Солженицын 2006 – *Солженицын А. И.* Архипелаг ГУЛАГ (1918–1956): Опыт художественного исследования: В 2 т. Екатеринбург, 2006.

Тимофеев 1991 – *Тимофеев Л.* Поэтика лагерной прозы: первое чтение «Колымских рассказов» В. Шаламова // Октябрь. 1991. № 3. С. 182–195.

Четвериков 1991 – *Четвериков Б. Д.* Всего бывало на веку. Л., 1991.

Не отражается и не отбрасывает тени: «закрытое» общество и лагерная литература

1

В 1964 году Владимир Лакшин в статье «Иван Денисович, его друзья и недруги» вспоминал, что он, московский студент, делал в январе 1951-го – том самом месяце, когда происходит действие повести Солженицына. И задавался вопросами:

> Но как же я не знал об Иване Шухове? Как мог не чувствовать, что вот в это тихое морозное утро его вместе с тысячами других выводят под конвоем с собаками за ворота лагеря в снежное поле – к объекту? Как мог жить я тогда так мирно и самодовольно? (Лакшин 2004: 40)

Интересны эти вопросы прежде всего тем, что были вообще заданы. Ибо существование Шухова и подобных ему было, казалось бы, вполне однозначно дано в ощущениях.

Например, в 1948 году на объединенном совещании работников прокуратуры и МВД города Молотова, ныне Перми, областной прокурор сказал следующее:

> Я хочу напомнить наш разговор в прокуратуре по поводу конвоирования арестованных. Может быть, часть присутствующих здесь товарищей испытывали на себе подобные экзерциции, когда ведут арестованных по городу, что-то творится ужасное. Впереди идут десятки людей с винтовками наготове. Некоторые с револьверами сбоку, слева, справа, идут впереди собаки, собаки справа и слева. Наводится страх. Люди бегут под заборы, во дворы. (Лейбович 2008: 22)

А. И. Солженицын описывает свое путешествие в павлодарскую тюрьму так: «В Павлодаре даже – о, позор! – не оказалось и воронка, и нас от вокзала до тюрьмы, много кварталов, гнали колонной, не стесняясь населения, – как это было до революции и в первое десятилетие после нее» (3: 47).

Миллионы людей прошли через систему лагерных управлений. Миллионы людей обслуживали ее и

взаимодействовали с ней – в том или ином качестве, вовсе не обязательно являясь непосредственной частью системы. Например, в 1936 году Музгиз опубликовал совместно с Дмитлагом[117] серию из восемнадцати книжечек: музыкальную «Библиотеку „Перековки“» – сборники песен, сочиненных «каналармейцами». Публикация была открытой, бóльшая часть выпусков была включена в «Нотную летопись» года и, соответственно, доступна для граждан, поступала в библиотеки[118].

Миллионы жили по соседству с колючей проволокой, работали в организациях, использующих труд з/к, «бежали под заборы и во дворы» при виде конвоя[119].

Архипелаг существовал десятилетиями, был сращен с «материком», вписан в его экономику (в частности, «прокладка русла Волго-Дона», которую упоминает Лакшин в числе запомнившихся ему событий 1951 года, осуществлялась силами созданного в 1949 году Главгидроволгодонстроя НКВД СССР[120]). Архипелаг включал в себя такие структуры, как Главгидрострой МВД СССР, Главное управление лагерей железнодорожного строительства НКВД-МВД СССР и, конечно же, Сектор ширпотреба НКВД СССР, и их деятельность неоднократно становилась предметом административных казусов и разнообразных официальных производственных разбирательств, в основном связанных с необходимостью удовлетворять потребность многочисленных ведомств в дешевой рабочей силе[121].

Один из лагпунтов соответствующего ИТЛ располагался на двадцать третьем этаже строившегося тогда главного здания МГУ, в котором учился Лакшин. Правда, появился там этот лагпункт все же не в январе, а в ноябре 1951-го, но это расхождение во времени вряд ли можно считать существенным.

Обстоятельства, в силу которых гражданин Советского Союза мог оказаться в лагере, до сравнительно позднего времени могли стать предметом открытой полемики. Например, в 1937 году, в самый разгар Большого террора, «житель д. Татарово» М. Г. Бушинов на одном из предвыборных собраний вступил в дискуссию с докладчиком:

> Вы говорите, что наша Конституция самая демократическая в мире, но согласно нашей Конституции и слова нельзя сказать, а если скажешь и заденешь наших руководителей, то тебя за шкирку и в тюрьму. Вот тебе и демократия, лучше бы ее такой демократии не было. (Ватлин 2004: 153–154)

Точность этой характеристики достаточно быстро подтвердилась дальнейшей судьбой ее автора[122].

Сводки НКВД и ОГПУ показывают, что и впоследствии – в годы войны и после нее – причины арестов и свойства законов нередко обсуждались в тех же выражениях[123]. Таким образом, не только существование лагерей, но и существование Шухова и ему подобных – людей, оказавшихся в местах заключения вопреки даже тогдашним представлениям о законности и справедливости, – представляя государственную тайну, не являлось секретом.

Сама советская власть до определенного момента не скрывала наличия в СССР обширной и разветвленной системы, использующей труд заключенных. Например, в марте 1931 года Председатель Совнаркома товарищ Молотов в своем докладе Шестому съезду Советов заявил: «…мы никогда не думали скрывать факта, что труд заключенных, здоровых и способных к труду, у нас применяется на некоторых коммунальных и дорожных работах…» – и тут же привел конкретные цифры: «По Карелии уже проведен трудом заключенных тракт Кемь – Ухта протяжением 208 километров и, кроме того, тракт Парандово – Кикш-озеро на расстояние 190 клм»[124]. И информация об этой системе просачивалась в «вольное» общество не только в формате погодинских «Аристократов» или писательской книги о Беломорско-Балтийском канале.

Конечно, ситуации вроде карельской или колымской, когда целые гражданские регионы читали лагерную прессу, были редкостью[125]. Однако даже в прошедшей цензуру работе И. Л. Авербах «От преступления к труду» (1936) можно было встретить сообщения о том, что з/к пытались требовать для себя лучших условий или что бухгалтерия «зачетов» довольно часто не соответствовала реальному положению вещей и срок сокращали вовсе не «ударникам» (Авербах 1936: 167). Этой книгой, например, пользовался и Солженицын[126].

К моменту, когда архипелаг всплыл, он не только был дан многим в ощущениях, но и частично описан в доступных источниках.

Нужно сказать, что по мере отказа властей от концепции «перековки» и по мере систематизации цензуры лагеря2 постепенно становились предметом закрытым для обсуждения, а в послевоенное время – запретным. XX съезд эту ситуацию не изменил. «В справочниках Главлита специальным пунктом тема „мест заключения“ была отнесена к области государственной тайны» (Лакшин 2004: 597)[127].

Однако, как мы уже показали, мера присутствия лагерей в

повседневной жизни была такой, что о «невидимости» не было и речи.

В этих обстоятельствах вопрос Лакшина можно было бы рассматривать как риторический – или как этический.

Но для советского массового сознания лагеря и вправду оказались географическим открытием второй половины XX века[128]. Открытием не только для тех, кто находился с «гражданской» стороны колючей проволоки, но и для тех, кто столкнулся с Главным управлением лагерей в качестве заключенных. По свидетельству Солженицына, его «Архипелаг…» начался не только с личного опыта, но и с волны читательских писем, обрушившейся на него после публикации «Одного дня Ивана Денисовича». С появлением повести обладатели лагерного опыта как будто бы впервые осознали ценность того, что было ими пережито, – и попытались зафиксировать этот опыт самым надежным из известных им способов, препоручив писателю[129]:

> Письма от бывших зэков имели в той почте особый вес. Слух о том, что вышла какая-то повесть о лагерях и о ней трубят газеты, был поначалу воспринят *своими* как липа и вранье: с чего это вдруг брехливая пресса будет хвалить кого-то за правду?! Но потом стали читать… Едва ли не каждый корреспондент утверждал, что в «Одном дне» показан именно его лагерь, и готов был назвать подлинные имена. …Экибастузцы приняли повесть безоговорочно, радостно опознавая себя и всех *своих*. Писали знакомые и незнакомые, предлагали встретиться, чтобы рассказать и свидетельствовать. (Сараскина 2008: 537–538)

Современники помнят, что 5 ноября 1962 года в «Известиях» был опубликован рассказ Г. Шелеста «Самородок». На две недели раньше «Одного дня Ивана Денисовича». Именно эта публикация, а вовсе не одиннадцатый номер «Нового мира» сообщила гражданам, что о лагерях отныне можно говорить и писать.

Приходится заключить, что реакция аудитории на «Один день Ивана Денисовича» была вызвана не только самим фактом появления текста о лагерях в центральной прессе – в противном случае точкой отсчета, событием стал бы рассказ Шелеста, – но куда в большей мере существом солженицынской повести (и наличием официальной санкции именно на этот текст)[130].

И, конечно же, «Иван Денисович…» с его «платоновским» лагерем, лагерем-фонемой, не существовавшим в реальности, но содержащим в себе весь потенциал реализаций, все варианты послевоенного лагеря – от страшной итээловской «Усть-Ижмы» до

мятежного Кенгира, – исключительно хорошо подходил для решения данной задачи. Недаром множество читателей узнало в описываемом лагере – свой.

Так что, на наш взгляд, вопросы Лакшина фактически относятся не столько к сфере этики – «как можно было закрывать глаза?», – сколько к сфере восприятия и осознания.

Лагеря были не просто опасной и запретной для обсуждения темой на всей территории страны (если не считать анклавов вроде Колымы и многочисленных особлагов[131]). Лагеря были не просто источником страха – и соответствующих защитных реакций. Лагеря были не просто предметом крайне неудобным к осмыслению – ибо мало-мальски точное представление о существе дела порождало постоянный внутренний дискомфорт. Помимо всего прочего, лагеря было достаточно сложно описать и осмыслить, поскольку единственным внегосударственным понятийным набором, которым можно было воспользоваться, говоря о лагере, был язык уголовного фольклора.

Таким образом, вопрос Лакшина о Шухове, как нам кажется, затрагивает механизм, уже известный к тому времени по военной прозе: когда явление или событие принимается обществом как существующее только после того, как оно было опознано и освоено художественной литературой[132]; только после того, как был создан инструмент, позволяющий включить его в картину мира.

Характер действия этого механизма осознавался не только литературоведами и культурологами. Например, косвенным ответом на «Архипелаг ГУЛАГ» стал роман В. Богомолова «В августе сорок четвертого», не касающийся темы репрессий как таковой, а лишь показывающий – в форме, которую также можно было назвать «опытом художественного исследования», – будничную работу той самой контрразведки СМЕРШ, которая арестовывала Солженицына[133].

Нам представляется, что присутствия ГУЛАГа в повседневности, в быту было недостаточно. Чтобы оказаться включенным в осознаваемую действительность на уровне общества, лагерь должен был стать художественным произведением, литературой. Когда возник язык, на котором лагерь можно было назвать по имени, архипелаг всплыл.

Но вот с вытащившими его на поверхность текстами происходила и происходит вещь удивительная.

Во внешнем – по отношению к СССР – мире довольно быстро оказалось, что после Освенцима можно писать не только стихи или прозу, но и литературоведческие работы, посвященные этим стихам и прозе. Однако странным образом в отличие от книг,

порожденных Второй мировой или Катастрофой, лагерная литература так и осталась в сознании советских, а затем и постсоветских читателей и критиков по преимуществу «литературой факта», источником информации. Ее художественные параметры игнорируются настолько, что исследования в этой области представляют исключение из общего правила. Например, Леона Токер в своей книге «Возвращение с Архипелага» отмечает, что корпус литературы о ГУЛАГе практически не освоен литературной критикой и тексты этого корпуса не рассматриваются как произведения искусства даже специалистами – в том числе и из этических соображений (Toker 2000: 7–8).

Такое отношение было отчасти естественным во времена, когда ГУЛАГ все еще был частью прямого или опосредованного личного опыта, а аудитория – в условиях информационной блокады – была готова рассматривать любой текст как в первую очередь источник сведений, как это, собственно, и происходило в 1960-х[134]:

> Но несмотря на этот съездовский пафос повести, она напугала шестидесятников. Произошел интересный феномен: 60-е пришли в восторг и восхищение от «Одного дня», но подсознательно оттолкнулись от него, не признав изящной словесностью…Собственно, 60-е вообще отказались рассматривать «Один день» как художественное произведение. Лидер тогдашней критики Лакшин признавался в этом откровенно. Впрочем, «Матренин двор» тоже не разбирали с литературной точки зрения – не такое было время. Было принято считать, что это просто проза в отличие от лагерной прозы «Одного дня…» (Вайль, Генис 1998: 247–249)[135]

Даже тем, кто, как Л. К. Чуковская, считал Солженицына большим писателем с первой публикации, разница казалась очевидной: «Та ошеломляет смелостью, потрясает материалом, – ну, конечно, и литературным мастерством; а „Матрена“… тут уже виден великий художник…» (Чуковская 1976: 560).

«Иван Денисович» был важен «смелостью» и «материалом», авторской отвагой и предметом описания.

Особенно интересно то, что именно так – «просто проза в отличие от лагерной прозы» – к делу относился и сам автор. После публикации «Матренина двора» Солженицын сказал: «Там – тема, а здесь – чистая литература. Теперь пусть судят!» (Сараскина 2008: 514).

(Да и когда говорят о родстве Солженицына и деревенской прозы, ссылаются обычно именно на «Матренин двор», а не на «Один день Ивана Денисовича», как будто лагерная тема каким-то образом, несмотря на происхождение и образ мыслей героя и речевую политику автора, исключает повесть из литературного контекста.)

Это отношение оказалось очень стойким. Систему лагерных управлений демонтировали во второй половине XX века, породившее ее государство перестало существовать почти два десятилетия назад, а способ чтения тем не менее совершенно не изменился. И хотя сейчас равно затруднительно услышать как утверждение, что Солженицын сам был Иваном Денисовичем, так и заявление, что «Один день…» не является художественным произведением, ибо не открывает читателю «необозримых горизонтов жизни»[136], лагерная проза все еще по преимуществу считается литературой документа, а отклонения от документальной модели рассматриваются как ошибки.

Читатели, например, до сих пор упрекают Шаламова в том, что вооруженный побег, описанный им в рассказе «Последний бой майора Пугачева», в реальности проходил совершенно иначе[137], а дотошные оппоненты Солженицына не поленились отыскать в библиотеке журнал «Природа» за 1948 год, на который он ссылается во вступлении к «Архипелагу…», чтобы показать, что съеденные ископаемые были вовсе не тритонами, а плейстоценовыми рыбами, вероятно из семейства лососевых, и, соответственно, наверняка обладали высокими вкусовыми качествами, которые в голодном 1948 году были привлекательны не только для заключенных…

Нам кажется, что одной из причин столь длительного и последовательного отторжения художественной природы этих произведений может быть не только предмет изображения – система ГУЛАГа, – но и возникающий из текста портрет адресата.

Пытаясь выступить в роли свидетелей, авторы лагерной литературы с неизбежностью создавали некий «грамматический» (восстанавливаемый по задействованным ими риторическим приемам и способам коммуникации) образ той аудитории, к которой они обращались, и мира, в котором эта аудитория жила. (Напомним, что для большинства авторов речь идет об обществе, в котором не знали о существовании Ивана Денисовича Шухова.)

И если документальное изображение лагеря могло быть отнесено к прошлому, к области истории, то читатель художественного текста взаимодействует с ним непосредственно – и вынужден соотноситься в числе прочего и с авторским представлением о себе. Соотноситься посредством

интернализации.

Обратившись к воспоминаниям Лакшина, мы довольно быстро обнаружим список авторов, определяющих для него существо понятия «лагерная литература» (впрочем, основные параметры этого списка – с теми или иными вариациями – будут совпадать у большинства литературных критиков или историков литературы):

> От дебюта Солженицына ведет свой отсчет литература о сталинских лагерях, представленная позднее Варламом Шаламовым, Евгенией Гинзбург, Юрием Домбровским и Анатолием Жигулиным…[138] (Лакшин 2004: 579)

У четырех лагерных прозаиков из этого списка очень мало общего. Их работы писались в разное время, их опыт и идеологические и художественные предпочтения различались достаточно резко. Но если наше предположение верно, то произведения лагерной литературы, ставшие в глазах аудитории олицетворением этой литературы, будут хотя бы частично совпадать в том, как их авторы видят тех, с кем говорят.

2

«Крутой маршрут» Евгении Гинзбург открывается фразой «Тридцать седьмой год начался, по сути дела, с конца 1934-го. Точнее, с первого декабря 1934-го» (Гинзбург 1991: 8). Этот зачин сообщает читателям о существовании истинной хронологии, которая не совпадает не только с календарем, не только с официальной историей, но и с историей неофициальной, той самой, в которой к моменту написания книги уже существовало понятие «тридцать седьмой год». Пересмотру, согласно этой заявке, подлежит время как таковое – читателю предлагают переоценить всю систему временных координат, в которой он до сих пор существовал.

И действительно, одним из основных организующих элементов книги станет мотив времени. Времени, в котором события открытой, явной истории страны совмещаются с событиями истории лагерной, тайной. Где поражения 1941 года отзываются сокращением пайка и ужесточением режима на дальних колымских лагпунктах, а вступление Советской армии в Западную Украину – изменением лагерного контингента. Процесс совмещения истории явной и тайной происходит легко и ненатужно, ибо в рамках текста реорганизации подвергается не

только история страны, но и личность самой рассказчицы, и время – личное и историческое – обретает целостность только по мере ее взросления.

Перемены начинаются с того момента, когда в тюрьме у героини «Крутого маршрута» попросят совета: доносить на женщину, припрятавшую обручальные кольца, или нет. Ответит она так: «Поскольку мы голые сейчас, и в буквальном и в переносном смысле слова, то, я думаю, лучше всего будет руководствоваться в поступках тем подсознательным, что условно называется совестью. А она вам, кажется, подсказывает, что донос – это гадость?» (Гинзбург 1991: 110).

Фактически для рассказчицы это момент ее второго рождения, осознанного возвращения к «естественной», «внеклассовой» морали. (Заметим, что вся ситуация представляет собой парафраз цитаты из Книги Иова – героиня приходит в свой новый (а на самом деле старый) мир нагой в буквальном смысле слова.)

Леона Токер называет «Крутой маршрут» «новеллизованной (в бахтинском понимании термина) автобиографией» (Toker 1989: 189). В самом деле, повествовательная модель, используемая в «Крутом маршруте», привычна и узнаваема – это роман воспитания. «Романным» сюжетом «Крутого маршрута» (идущим параллельно хронологической линии «арест – освобождение») является история о том, как «годы странствий» и «годы ученья» постепенно превращают нерассуждающую «верную» коммунистку в самостоятельно мыслящую личность.

И хотя рассказчица не может внять совету своей соседки-сектантки и, подобно Иову, не роптать на Бога, она тем не менее четко осознает, что, если бы не арест и лагерь, она так и осталась бы слепой соучастницей преступления:

> …как-то не утешает сознание, что ты непосредственно не участвовал в убийствах и предательствах. Ведь убил не только тот, кто ударил, но и те, кто поддержал Злобу. Все равно чем. Бездумным повторением опасных теоретических формул. Безмолвным поднятием правой руки. Малодушным писанием полуправды. Меа кульпа. (Гинзбург 1991: 448)

Трансформирующими факторами являются опыт – и просвещение[139]. В этом смысле очень показательна одна из финальных глав «Комендантры изучают классиков», в которой героиня вынуждена преподавать русский язык сотрудникам комендатур МВД. И картины самого учебного процесса, и подробное описание спора о том, можно ли вообще учить «слуг

Зла» или следует карать их поголовно, как будто подводят читателя к тому выводу, который делает в конце главы Антон Вальтер: «По-моему, единственное, что надо делать с этими комендантами, это их учить. Ведь темнота несусветная! И мы не знаем, что раскроется в их душах, когда хоть немного света туда проникнет… – Потом Антон помолчал немного и совсем тихо добавил: – Вообще мне думается, что лечить и учить надо всех…» (Там же: 654–655). Внимательный читатель может предположить, что героиня в начале повествования (и не только она) и сама в некоторой степени была таким «комендантом».

Любопытно, что связка опыт – просвещение – профессия в сочетании с лагерным их происхождением фактически воспроизводит популярную советскую концепцию «перековки», только с противоположным знаком[140]. Формирование объекта «перековки» идет в обратном направлении – от политически мотивированного фанатика к ответственному частному лицу.

При этом читателю предлагают отождествиться вовсе не со зрелым, всеведущим и уже находящимся в безопасности автором мемуаров, который время от времени включается в повествование, в скобках сообщая о дальнейшей судьбе персонажей («Пройдет четыре года, и Надя Королева, возвращаясь лиловым колымским вечером с общих работ, упадет на обледенелую землю и этим задержит движение всей колонны. На нее будут сердиться те четверо, которые шагали с ней в пятерке. И часовой будет довольно долго шевелить труп Нади прикладом…» – Там же: 218), а с еще не знающей всех этих подробностей рассказчицей «Крутого маршрута». Отождествиться – и пережить вместе с ней ту болезненную трансформацию, через которую она проходит.

«Позднейшие» вставки являются одним из приемов, позволяющих читателю совместиться с рассказчицей – ибо для читателя, как и для нее самой, в пределах книги прошлое является переживаемым настоящим. Гинзбург предлагает читателю совершить вместе со своей героиней дискомфортное эмоциональное путешествие, вознаграждая его за это «долей» нового опыта – возможностью стать полноценной личностью в цельном историческом пространстве.

Но сама эта «доля» подразумевает, что начинает читатель с той же отправной точки, что и рассказчица, – как этически недостаточный, социально беспомощный человек, живущий в мире идеологических фантомов. Человек, которому только предстоит – по мере чтения и отчасти благодаря этому чтению – осознать себя. И по меньшей мере отречься от своего предыдущего состояния.

Однако у адресации «Крутого маршрута» есть еще одна особенность: Гинзбург обращается к людям, не имеющим лагерного опыта. Те, кто этот опыт с ней разделил, не аудитория. Они – одновременно – товарищи, предмет описания и сила, сохранившая жизнь автору[141], но не слушатели. Они, подобно автору, сами прошли путь трансформации и не нуждаются в повторении. Возможно, авторы, обращающиеся к более широкому кругу, будут видеть своего читателя иначе?

3

«Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына тоже реконструирует некую истинную хронологию, выстраивая историю страны вокруг истории ее пенитенциарной системы и замыкая оба повествования на собственный военный и тюремно-лагерный опыт автора.

Способ построения текста в некотором смысле уникален: сам Солженицын называет его «опытом художественного исследования», но нам представляется, что «Архипелаг…» является исследованием в привычном смысле этого слова ровно в той же мере, в какой «Мертвые души» являются поэмой. Ибо это исследование решает не только заявленные задачи – но и очень значительную незаявленную.

В 1922 году О. Мандельштам писал о конце романа как жанра:

> Чувство времени, принадлежащее человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить, – это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо еще раз повторяю, композиционная мера романа – человеческая биография. (Мандельштам 1987: 74).

По утверждению Мандельштама, в мире, где произошла революция, изменилась природа времени и люди «оказались выброшены из своих биографий». В этом мире стал – в числе прочих предметов прежнего быта – невозможен и роман.

Создается впечатление, что Солженицын в каком-то смысле пытается – достаточно успешно – найти выход из описанной Мандельштамом ситуации, ибо «Архипелаг ГУЛАГ» фактически представляет собой две перекрестные биографии. Базовую – лагеря как вещи и суммы вещей, и производную – человека, обретающего время, чтобы «действовать, побеждать, гибнуть, любить», через осмысление и преодоление уничтожающего его

лагеря (заметим, что это осмысление осуществляется в рамках литературной и исторической традиции). Частное время, частный опыт как бы заимствуются у неживого предмета, у социального явления: без лагеря герой «Архипелага…» не существовал бы как личность, а так и остался бы нерассуждающей частью потока.

Этот «романный» подход в числе прочего позволяет автору равно свободно обращаться как к носителям лагерного опыта, так и к тем, у кого такого опыта нет, поскольку он предлагает им свой собственный – опыт исторического и личного осмысления, построения биографии.

В результате, как пишет Джеффри Хоскинг, «личное и общественное сплавлены в нераздельное целое. Исповедь и хроника перетекают друг в друга, формируя новый жанр» (Hosking 1980: 164).

Термин «исповедь» здесь заслуживает особого внимания – обращение к этому методу позволяет рассматривать «Архипелаг ГУЛАГ» в контексте богатой традиции церковной и околоцерковной литературы. Ибо на частном уровне, уровне личной судьбы, «Архипелаг ГУЛАГ» уже не Bildungsroman, но житие, «автоагиография», как определили Вайль и Генис жанр другого художественного исследования Солженицына – «Бодался теленок с дубом» (Вайль, Генис 1998: 251). И построено оно по соответствующим канонам.

При этом исповедальная составляющая как бы легитимирует историческую – и именно так и воспринимается целым рядом читателей:

> Однако не будь в «Архипелаге» правды о самом себе, о заблуждениях ума и язвах сердца, разве имел бы автор право назвать свою книгу «опытом художественного исследования»? Разве получил бы он моральную санкцию обитателей страны ГУЛАГ – если бы его книга была бы лишь этнографией и страноведением, сборником зэческих историй или антологией лагерного фольклора? Только подлинность пережитого, вглядывание в мутные и смутные моменты своей жизни дали книге тот нравственный ресурс, ту презумпцию доверия, без которых «опыт исследования» был бы лишен всякого смысла. (Сараскина 2008: 274)

Полнота и искренность самооценки – заявка на право описывать, а значит – судить.

Первоначально рассказчик/герой «Архипелага ГУЛАГ» – это человек, пребывающий в состоянии смертного греха и, по странной смеси трусости и гордыни, не желающий этого

осознать. Человек, который неминуемо погиб бы в лагере – и физически, и духовно, ибо только вызов на «шарашку» уберег его от превращения в стукача:

> В тот год я, вероятно, не сумел бы остановиться на этом рубеже. Ведь за гриву не удержался – за хвост не удержишься. Начавший скользить – должен скользить и срываться дальше. …А тут меня по спецнаряду министерства вызвали на шарашку. Так и обошлось. (Солженицын 2006: 2, 296)

Согласно логике повествования, героя, обреченного на нравственную гибель, фактически спасает Господня воля, направившая его на путь нравственного преображения и предопределившая ему стать пророком, «предсказывающим назад», т. е. носителем правды о лагерях и – по метонимической связи, по структурному родству между частью и целым, между архипелагом и породившей его социальной средой[142] – обо всем советском обществе, которое задается в рамках повествования как общество не-жизни, не-работы и не-правды.

С точки зрения повествователя, даже язык этого общества лишен подлинности. Солженицын последовательно противопоставляет «новоязу» то, что представляется ему элементами живого, неогосударствленного языка, насыщая текст и аутентичными, и самостоятельно сконструированными элементами народной речи («Ведь за гриву не удержался – за хвост не удержишься», «Смирная овца волку по зубам»), жаргонизмами, лагерными неологизмами, заимствованиями.

При этом Солженицына совершенно не смущает то, что избавлением от морального кодекса строителя коммунизма, «восхождением» и монополией на истину, даже самой своей речью он обязан ненавидимому им институту: «С тех пор я понял правду всех религий мира… С тех пор я понял ложь всех революций истории…» (Солженицын 2006: 2, 570)[143].

Вполне в традиции русской прозы XIX века Солженицын посвящает четыре главы части «Душа и колючая проволока» совмещению таких, казалось бы, взаимоисключающих понятий, как лагерь и духовное преображение:

> На гниющей тюремной соломке ощутил я в себе первое шевеление добра…
>
> Я – достаточно там [в тюрьме и лагере] посидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно:
>
> – Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни! (Солженицын 2006: 2, 571)

Соответственно, лагерь в «Архипелаге ГУЛАГ» осознается одновременно как преступление против человечества и как справедливая кара за соучастие в этом преступлении: «На седьмом году заключения я довольно перебрал свою жизнь и понял, за что мне всё: и тюрьма…» (Солженицын 2006: 2, 568). А еще – как катализатор нравственного «восхождения» (а на уровне организации текста – как инструмент формирования биографии, личности, идентичности).

Природа передаваемого знания и избранный жанр определяют адресацию: Солженицын обращается одновременно и к лагерникам, и к «вольным», и к ученикам, и к противникам, но всегда – к профанам. Отсюда и избыточность примеров и аргументации, и уникальная полифония – предоставление слова почти всем вовлеченным в повествование людям и предметам («голос» каторжного лагеря отличается от «голоса» ИТЛ), ибо профан не может быть с ними знаком; и – «дело-то забывчиво, тело-то заплывчиво» – уже упомянутый своеобразный лексический строй, маркирующий сам текст как некое «опоньское царство» языковой истины и напоминающий читателям о том, что они – существуя в ложном, неподлинном мире – потеряли даже дар речи, способность воспроизводить и обогащать собственную языковую традицию.

Принятая Солженицыным модель автора как учителя и пророка как будто бы отделяет его и от аудитории, и от основной массы персонажей книги. Однако эта дистанция слегка сокращается за счет того, что в «Архипелаге…» говорят и учительствуют все – и люди, и предметы. Да и свои заключения Солженицын, как правило, делает во множественном числе, как бы уравнивая себя (а на самом деле «себя-до-трансформации»!) с аудиторией: «А те, кто едут туда умирать, как мы с вами, читатель, те должны пройти непременно и единственно – через арест» (Солженицын 2006: 1, 21); «Но все еще кровь текла в нас – рабская, рабья» (Солженицын 2006: 3, 225); «Это волчье племя – откуда оно в нашем народе взялось? Не нашего оно корня? Не нашей крови? Нашей» (Солженицын 2006: 1, 154).

Более того, сама природа текста подразумевает, что эта разлука носит временный характер, ибо конечной целью «Архипелага…» является воссоединение проповедника с группой – тем «советским народом», единицей которого он некогда был, – на новом информативном и этическом уровне.

При этом узкая специализация пророка помехой делу не является, ибо в «Архипелаге…» система лагерей выступает, как уже было сказано, еще и как метонимия страны в целом. Внутри этой метонимии автор, кажется, вполне сознательно

воспроизводит стандартную средневековую схему отношений между святым и его социальным окружением:

> Поведение святого, поначалу выступавшее как аномалия, становится новой идеальной нормой группы, как бы поднимающейся вслед за святым по лестнице святости. Исключение превращается в правило, и связь святого с социальным окружением восстанавливается. (Гуревич 1981: 95)

Целью же этого восстановления является – в рамках осваиваемой Солженицыным традиции – не более и не менее как возвращение миру утраченной им целостности.

Говоря в общем, сакральность (или даже гиперсакральность) древнерусской традиции проявляется прежде всего в том, что 1) все должно быть сакрализовано, вырвано из-под власти злого начала и – примириться с меньшим нельзя – возвращено к исходному состоянию целостности, нетронутости, чистоты; 2) существует единая универсальная цель («сверхцель»), самое заветное желание и самая сокровенная мечта-надежда – святое царство (святость, святая жизнь) на земле и для человека; 3) сильно и актуально упование на то, что святое состояние может быть предельно приближено в пространстве и времени к здесь и сейчас… (Топоров 1995: 8–9)[144].

И для читателя итогом прочтения «Архипелага ГУЛАГ» также, по авторскому замыслу, должно было стать воссоздание исторического пространства и подлинного бытия в нем в соответствии с новой нормой, достигнутое, естественно, посредством преодоления нынешнего катастрофического состояния. Ибо если читатель Гинзбург по умолчанию – жертва невежества, нуждающаяся в просвещении, то читатель Солженицына – грешник, нуждающийся в покаянии. Человек, который знал по крайней мере какую-то часть правды – и по слабости душевной отрекся от нее.

4

Но, может быть, столь жестокий «портрет» аудитории и ее среды обитания – это производная от общего и для Солженицына, и для Гинзбург образа лагеря как в том числе и чистилища и катализатора социального и нравственного взросления?

Как будут выглядеть те же параметры – портрет подразумеваемого читателя и его картины мира – у авторов, которые смотрели на лагерь иначе? У тех, кто считал лагерный

опыт иррелевантным, бесполезным для человека – или вредным, растлевающим – и, соответственно, не мог рассматривать его как фактор, стимулирующий развитие личности?

Поначалу кажется, что связь между восприятием лагеря и тем, как автор видит своего читателя, действительно существует.

Варлам Шаламов полагал лагерный опыт отрицательным с первой и до последней минуты – и у изображаемого им лагеря нет ни географии, ни истории. Хронотоп «Колымских рассказов» – это бескрайняя, бесцветная, окаймленная горами каменистая равнина, непрекращающийся дождь или снег, холод, ветер, бесконечно тянущийся день. Все эти образы точно передают не столько мироощущение автора, сколько реальные свойства колымского климата и пейзажа. Снег на Колыме тает редко, зимой он слеживается и смерзается, сглаживая все неровности рельефа. Зима на Колыме – самое длинное время года. А рабочий день заключенного – шестнадцать часов.

Внешняя, «материковая» история для шаламовского рассказчика обычно существенна лишь в той мере, в какой она сказывается на размерах и качестве пайки.

> Черняшка будет скоро, черняшка. Черный хлеб. Наши к Берлину идут. (1: 561)

Степень соотнесенности личного времени героя с историческим служит всего лишь показателем его физического состояния. Культурная память зависит только от меры сытости и тепла.

В ситуации, когда историческое время является недоступной роскошью, невозможен и непосредственный контакт между рассказчиками «Колымских рассказов» и читателем. Подобно одному из персонажей, Андрееву из «Тифозного карантина», который не мог объяснить, что такое горные управления (самая страшная и самая в те времена смертельная разновидность лагерей), тем, кто там еще не побывал, рассказчик неспособен напрямую делиться опытом и знанием с людьми, для которых осмысление мира и себя не является производной от состояния голода/сытости. Проблемы адресации не существует как таковой, ибо у рассказчиков и читателей по определению нет и не может быть общего языка. Если таковой появляется – значит, либо рассказчик утратил полноту связи с лагерем, либо читателя арестовали.

Однако здесь нам придется остановиться. Пожалуй, самым важным параметром представляется то, что внутри текста этот разрыв в восприятии мотивирован вовсе не особой природой лагеря как явления, но всего лишь физическим состоянием

людей, находящихся в нем, и уровнем доступной им материальной культуры.

Все детали быта заключенных – от жилья и рабочих инструментов до еды и одежды – относятся к предпредыдущему (в сравнении с читательским) уровню цивилизации: к доиндустриальному времени. Под давлением лагеря вещи теряют свои первоначальные временны**е** характеристики. Так, консервные банки – мусор XX столетия – становятся неуклюжими кружками и котелками. Табак заменяется махоркой, а потом и местными суррогатами. Исчезают привезенные из дому или присланные по почте фотографии, книги превращаются в самодельные карты, а герой, мечтающий об освобождении, считает символом свободы не самолет, отвозящий его на материк, а паровозный дым – признак устойчивой технологической цивилизации.

Цивилизация «Колымских рассказов» в первую очередь чрезвычайно бедна, примитивна и неспособна защитить человека. Убивает она именно в силу своей недостаточности. «Горячий обед, пресловутая юшка и две ложки каши, мало восстанавливал силы…» (1: 56). Смертельны недостаток еды, недостаток тепла, невозможность отдыха, неудобство или не соответствующее прямому назначению удобство орудия труда:

> Но еще лучше кузов ее [тачки] приспособлен для отдыха. Трудно встать, подняться с глубокого, глубокого кресла – нужно усилие воли, нужна сила. Котур сидел в тачке и не встал, когда подошел новый начальник, не успел встать. Расстрел. (2: 119)

Это одно из ключевых сообщений «Колымских рассказов»: все подробно и убийственно воспроизведенные ужасные чудеса Колымы – распад личности, распад тела, невероятная по масштабам победа смерти над жизнью, разлив зла – имеют в подоснове причины совершенно элементарного свойства: холод, голод, непосильную работу. Лагерь «Колымских рассказов» не многослойный социальный феномен, не зеркало общества, даже не историческое событие (ибо событие по определению единично). Это просто качество существования человека в определенных условиях, с легкостью воспроизводимых в рамках любой политической системы и дающих надежный повторяемый результат. Чтобы получить этот результат, вовсе не нужно специально выгораживать часть территории страны и создавать на ней некий «полюс лютости» (так называл Колыму Солженицын). В цикл «Воскрешение лиственницы», например, включен рассказ «Белка» – о том, как жители северного городка, в

котором с легкостью угадывается Вологда, развлекаются, всем городом убивая беззащитного зверька. На первый взгляд причины, по которым вроде бы не имеющая ни малейшего отношения к лагерям «Белка» оказалась в составе «Колымских рассказов», не вполне понятны. На второй – они совершенно ясны.

> Третьим развлечением была революция – в городе убивали буржуев, расстреливали заложников, копали какие-то рвы, выдавали винтовки, обучали и посылали на смерть молодых солдат. Но никакая революция на свете не заглушает тяги к традиционной народной забаве. Каждый в толпе горел желанием быть первым, попасть в белку камнем, убить белку. (2: 268)

Двадцать лет спустя по обе стороны колючей проволоки окажутся те самые горожане, убивающие белок ради развлечения, а затем и друг друга, – по малопонятным им самим политическим мотивам. А условия ухудшатся даже против скудной и страшной провинциальной жизни времен внутренней войны.

В «Алмазной карте», действие которой происходит в 1931 году много дальше на восток, на Вишере, рассказчик и его куда более опытный начальник, бывший подводник Вилемсон, разговаривают о возвращающемся Средневековье:

> Всего двадцать лет. Двадцать травяных поколений: порея, осоки, кипрея… и нет цивилизации. И ястреб сидит на заводской трубе.
>
> – У человека такой путь гораздо длиннее, – сказал я.
>
> – Гораздо короче, – сказал Вилемсон. – Людских поколений надо меньше. (1: 268)

Рассказ «Алмазная карта» стоит девятым в цикле «Левый берег». К этому моменту читатель уже знает, что людское поколение нужно – одно. Вернее, достаточно нескольких недель в золотом забое или нескольких дней в залитом ледяной водой трюме парохода.

Фактически предметом осмысления в «Колымских рассказах» является интернализованный опыт небытия, вызванного этими простыми условиями. Существование человека в истории, а также мера целостности истории и индивида внутри текста не рассматриваются. Для того чтобы в «Колымских рассказах» возникла личность, способная поставить эти вопросы, температура воздуха должна подняться выше минус 50°. В рассказе «Сентенция» подробно описано восстановление рассказчика из «лагерной пыли»: от возвращения к нему

способности воспринимать окружающий мир, выделять фон и фигуры на нем до застучавшего под теменной костью латинского слова («сентенция»). Понятийное мышление, как и дар восхищаться прекрасным, в рамках текста поставлены в жесткую зависимость от наличия еды и тепла, отсутствия убийственной работы и побоев.

Выводы о мере надежности собственной личности – ввиду того, что человек может называться человеком лишь в очень узком коридоре физических и физиологических параметров, – читателю предстоит сделать самому. Равно как и оценить меру утешительности этих выводов.

Заметим, что, хотя «Колымские рассказы» писались в течение двадцати с лишним лет, все описанные выше свойства текста оставались неизменными.

Таким образом, отношение Шаламова к лагерю и его категорический отказ рассматривать лагерный опыт как возможный источник нравственного совершенствования не делают восстанавливаемый по его текстам портрет читателя (и общества) ни на йоту более лестным.

Шаламов куда более беспощаден к аудитории, чем Гинзбург или Солженицын, – подразумеваемый читатель «Колымских рассказов» незнаком не просто с подробностями отечественной истории и этическими постулатами. Он не знает – и возможно, не желает знать, – что делает его человеком как в социальном, так и в физиологическом смысле слова. И поэтому при соприкосновении с той группой условий, которая так легко образует из мира лагерь, он обречен по определению.

5

«Черные камни» Анатолия Жигулина – один из позднейших текстов о лагерях. Повесть написана в 1988-м и для нас интересна двумя обстоятельствами. Во-первых, тем, что «Черные камни» писались не «в стол» и не для самиздата, а для открытой подцензурной публикации на самом излете советской власти – и по умолчанию должны были быть обращены совсем к иной аудитории, чем классические тексты лагерной литературы. Во-вторых, сам автор повести, согласно обвинению являвшийся одним из руководителей подпольной антисоветской молодежной организации, действительно был одним из руководителей подпольной организации – Коммунистической партии молодежи, созданной в послевоенном Воронеже по образцу одновременно декабристского Северного общества и фадеевской «Молодой

гвардии»[145].

Жигулин видел себя не столько жертвой советской власти, сколько ее противником; не испытывал чувства вины за соучастие в делах системы и, что куда важнее, не считал себя и свое поколение людьми, выключенными из подлинной истории; для него историческая связь не прерывалась, и рассказчик «Черных камней» осознает себя частью цепочки, ведущей из прошлого в будущее (недаром зачин повести посвящен истории его семьи).

Например, упоминая о предъявленных членам КПМ обвинениях, рассказчик замечает:

> Вооруженное восстание не предусматривалось самыми секретными пунктами нашей программы. Да и смешно вообще было такое предполагать. Три десятка мальчишек с пистолетами хотели силою свергнуть Советскую власть?! (Жигулин 1990: 105)

Этот пассаж прямо отсылает к легендарной фразе Грибоедова: «сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный быт России»[146]. Можно было бы счесть, что это ощущение преемственности пришло к рассказчику потом, позже, в 1960-х или 1970-х годах, когда исследование и описание событий 14 декабря и их предыстории стали одним из немногих доступных способов разговора о проблемах советского общества и возможных моделях отношений личности с авторитарным государством. Но фамилию матери – Раевская – Жигулин возьмет себе в качестве рабочей клички еще в самом начале своей подпольной биографии. И будет гордиться тем, что она фигурирует в его деле. Собственно, связь с «теми» Раевскими станет для рассказчика одной из основ личности.

В пределах текста сознание рассказчика сформировано тремя основными факторами: семейной исторической памятью, «постоянно действующим фактором» коммунистической идеологии и в столь же, если не в более значительной мере – полууголовным бытом послевоенного Воронежа[147].

В результате в тексте «Черных камней» сталкиваются три литературные традиции и три соответствующие им системы мышления: «историческая повесть» первой половины XIX века (экскурс в историю семьи, описание военных бедствий, лагерная любовная история), «Молодая гвардия» с ее романтически-советским пафосом и пронизанный готтентотской моралью (если бьют меня или моих друзей – это плохо, а если моего обидчика распилили циркулярной пилой или зарезали ржавой пикой – это просто замечательно) уголовный «р**о**ман». Как следствие, лагерь существует в тексте одновременно как черный провал, бездна,

поглощающая людей (см. главу «Кладбище в Бутугычаге»), как трудное испытание, которое надо выдержать с честью, и как место, в котором вполне можно жить, если иметь надежных друзей и не зевать самому.

При этом свое лагерное врастание в уголовный мир рассказчик воспринимает как естественное и нормальное: к концу повествования Толика Студента, Толика Беглеца другие заключенные уже прямо называют «вором» и сам он ведет себя соответствующим образом и требует от окружающих подобающего отношения. То, что его друг и сопартиец Юрий Киселев, находившийся в иных местах заключения, переживает ту же метаморфозу, позволяет и читателям трактовать подобный сдвиг в сторону блатного мира как типичный для этого круга.

Лагерный опыт оказывается важен для рассказчика только в той мере, в какой он подтверждает и легитимирует – как на уровне индивидуальной биографии, так и на уровне культуры (в рамках «декабристской» легенды) – предыдущий поведенческий выбор. И в этом виде является формой согласования времен – повторением важного исторического сюжета на новом уровне.

Представление рассказчика об аудитории не менее интересно.

Описывая арест руководителя КПМ Бориса Батуева, рассказчик «Черных камней» вскользь отмечает реакцию публики, стоящей у пивного ларька: «Народ, пьющий пиво, почувствовав недобрый шухер, начал отходить в стороны» (Жигулин 1990: 63).

Лексический состав этой фразы характеризует не столько рассказчика, Толика Студента (способного при случае объясняться и литературным языком) или автора (прекрасного русского поэта), сколько подразумеваемого читателя. Этот читатель – плоть от плоти своего «народа» – отлично ориентируется в обстановке и сам способен с точностью до миллиметра определить разницу между просто шухером и шухером недобрым. Он не споткнется о предложение «Это был рыжеватый среднего роста тихарь в пиджаке, лет двадцати пяти, с беспокойными глазами» (Там же), поскольку ему известно, что «тихарь» – это сотрудник органов правопорядка в штатском; его не смутит слово «наседка», ибо как иначе называть осведомителя, подсаженного в камеру под видом заключенного? Более того, он не представляет себе, что эта жизненно важная информация может быть кому-нибудь неизвестна.

Естественно, читатель менее просвещенный все же сможет восстановить б**о**льшую часть значений по контексту, но тем не менее заметит, что обращается рассказчик все же не к нему.

Несколькими страницами раньше Батуев и рассказчик

приходят домой к члену организации (которого они – вполне правомерно – подозревают в измене), чтобы убить его. В последний момент Батуев дает сигнал отмены, и они уходят. Рассказчик спрашивает командира:

> – Что случилось, Фиря? Шухер какой-то был?
> – Нет, Толич. Не в этом дело. Здесь, брат Толич, нечаевщина получается. (Там же: 41)

«Нечаевщина», как и «шухер» с «наседкой», в пояснениях не нуждается. Это по умолчанию часть общего «культурного багажа» рассказчика и его читателя.

Очевидным образом Жигулин, писавший свои воспоминания в конце 1980-х, обращается не к аудитории 1988 года, а к своим ровесникам, детям войны и дворового уголовного мира, творцам самодельных политических программ. Это для них «шухер» и «нечаевщина» – слова из одного словаря. Это им не нужно объяснять природу «сучьей войны» в лагерях (в «Черных камнях» описано несколько мелких и жестоких эпизодов этой войны, но не сказано ни слова о причинах конфликта и о различиях между «ворами» и «суками») и то, почему отсутствие татуировок выдает в рассказчике «фраера». Автор беседует с ровесниками, вносит уточнения там, где они могут быть незнакомы с предметом (например, подробно рассказывает, что такое «хороший» пятый угол[148] или чем примечателен восстающий забой), и полностью ориентируется на их потребности.

Жигулин практически исключает из повествования свое собственное настоящее – оно не существует в тексте даже в виде справочного материала. Например, знакомя читателя с обстановкой внутренней тюрьмы, рассказчик ссылается не на опубликованные впоследствии воспоминания или работы, описывающие советские тюрьмы, а на «книжки про наших революционеров», а в качестве примера такой книги приводит роман С. Д. Мстиславского «Грач – птица весенняя», опубликованный в 1937 году.

Здесь, помимо даты публикации, значение имеет еще и то, что сам Сергей Дмитриевич Мстиславский (настоящая фамилия Масловский) – библиотекарь Академии Генерального штаба, член Всероссийского офицерского союза и Боевого рабочего союза, участник революции 1905 года, проведший год в Петропавловской крепости за попытку организации военного переворота, впоследствии член ЦК ПСР(л), впоследствии член ЦК «Боротьбистов», впоследствии помощник главного редактора БСЭ и официальный биограф Молотова, – и с революционной деятельностью, и с параметрами тюремных помещений был

знаком по личному опыту и вообще был фигурой, способной вызвать у юных почитателей декабристов сугубую симпатию. Обстоятельства его жизни и литературной деятельности были прекрасно известны ровесникам Жигулина (Мстиславский умер в 1943 году в эвакуации), но уже никак не являлись частью фонового знания для читателей образца 1988 года. Аудитория конца 1980-х с большой вероятностью не поймет, чем именно «Грач» и Масловский могут быть значимы для рассказчика и тех, к кому он обращается. Однако любой более или менее исторически осведомленный читатель, скорее всего, рано или поздно заметит, что там, где дело касается ассоциаций и быта, значимое для текста время заканчивается в середине 1950-х.

То же самое происходит внутри сюжета: с реабилитацией герои «Черных камней» выпадают из истории. Дальше жить и умирать они будут в тесной для них частной жизни.

Послелагерная биография руководителя КПМ Бориса Батуева описывается фактически парафразом из Пушкина: «Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес». О том, что сам повествователь состоялся как поэт, не упоминается вовсе. Если на страницах повести вдруг появится оргсекретарь московской писательской организации Виктор Николаевич Ильин, то только для того, чтобы сообщить читателю, что следователю Литкенсу, ведшему дело КПМ, так и не удалось восстановиться в партии. Если рассказчик читает Борису Слуцкому свои стихи, то это стихи о КПМ. Настоящее обретает смысл, только когда становится поводом для разговора о прошлом. В пределах «Черных камней» и личная, и поэтическая биография Толика Студента фактически заканчивается реабилитацией.

Собственно, и для персонажей, и для автора целостное и ответственное существование как таковое останется в прошлом, в промежутке, начало которому кладет война, а конец – полное оправдание. Этим они резко отличаются и от Шаламова, который в 1950-х считал, что еще не поздно «повторить карьеру де Голля»[149], и отказался от этой идеи по соображениям личного и практического свойства, и от Солженицына, поскольку избранная им миссия пророка по определению подразумевает наличие будущего.

Вероятно, такая трактовка послереабилитационной жизни как посмертия была до некоторой степени продиктована ориентацией рассказчика на «декабристский миф», поскольку внутри этого мифа после инцидента «на очень холодной площади» «время вдруг переломилось», а возвращение и отмена приговора для декабристов – события предсмертные. Так или иначе, но в рамках «Черных камней» после реабилитации история прекращает свое

течение.

Этот вердикт безнадежнее предыдущих: если для Гинзбург и Солженицына читатель может еще расти вслед за автором, если аудитория Шаламова может, взаимодействуя с текстом, получить хотя бы тень представления о мире, расположенном вне человека и вне культуры, и о собственных пределах прочности, то в рамках жигулинской повести свобода и ответственность – даже вот такие, пригородные, ущербные, отравленные молодогвардейской идеологией и уголовной этикой – безнадежно отнесены к давно прошедшему времени и, соответственно, недостижимы. С поколениями 1960-х, 1970-х и 1980-х, с точки зрения автора, разговаривать и вовсе бесполезно, у них нет даже прошлого, к которому можно бы было апеллировать.

Более чем возможно, что мы имеем дело с литературным приемом, с попыткой заставить читателя осмыслить социальную дистанцию между ним и персонажами – и приложить усилие для того, чтобы эту дистанцию сократить. Но даже в рамках этого приема читатель, адресат Жигулина, «заявлен» как человек, еще не имеющий биографии. Ни исторической, ни личной. И, прочитав книгу, он может разве что осознать это обстоятельство.

6

Авторы, расходящиеся между собой во всем – от политических убеждений и эстетических программ до отношения к лагерному опыту, – оказываются единодушны, когда речь идет об их читателе. В непредумышленных зеркалах художественной лагерной литературы общество (а значит, и конкретный адресат текста – его читатель) неизменно предстает ущербным, социально и этически незрелым, не имеющим представления о себе, лишенным даже зачатков внутренней организации – и совершенно беспомощным.

Осмелюсь предположить, что растянутая во времени, практически единообразная реакция читателей, критиков и властей на лагерную литературу, парадоксальная ситуация, когда произведение одновременно должно быть художественным, чтобы опознаваться как часть действительности, но при этом не может читаться как таковое, – объясняются отчасти присутствием в культуре ощущения, что описанное в «лагерной прозе» состояние общества все еще не исчерпано.

Документ, «литература памяти» укоренены в конкретном историческом периоде. И поэтому относительно безопасны. Рассматривая лагерную литературу именно и строго как

документ – правдивый или дезинформирующий, как свидетельство – истинное или ложное, аудитория получает возможность не встречаться с травматичным для нее авторским представлением о читателе и обществе. Не соотносить это представление с собой.

Создается впечатление, что основная аудитория лагерной литературы не желает не только полемизировать, но и вообще сталкиваться со сколь угодно косвенно выраженным утверждением, что общество, частью которого она является, выпало из истории и растеряло остатки социальных связей, а сама она нуждается в этической и социальной эволюции.

Само это нежелание – до определенных пределов – можно считать свидетельством того, что портрет, предъявляемый обществу лагерной литературой, до сих пор воспринимается как точный. Естественно, косвенным свидетельством.

Впервые: Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 356–375.

Hosking 1980 – *Hosking G.* Review of Kolyma Tales. The Ultimate Circle of the Stalinist Inferno» // New Universities Quarterly. 1980. № 34 (2). P. 161–168.

Toker 1989 – *Toker L.* Stories from Kolyma: The Sense of History // Hebrew University Studies in Literature and the Arts. 1989. № 17. P. 188–220.

Toker 2000 – *Toker L.* Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors. Indiana University Press, 2000.

Авербах 1936 – *Авербах И. Л.* От преступления к труду. М.: ОГИЗ, 1936.

Блюм 2000 – *Блюм А. В.* Советская цензура в эпоху тотального террора 1929–1953. СПб.: Академический проект, 2000.

Вайль, Генис 1998 – *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Ватлин 2004 – *Ватлин А. Ю.* Террор районного масштаба: «Массовые операции» НКВД в Кунцевском районе Московской области 1937–1938. М., 2004.

Гинзбург 1991 – *Гинзбург Е.* Крутой маршрут. М., 1991.

ГУЛАГ 2000 – ГУЛАГ (Главное управление лагерей) 1917–1960. М., 2000.

Гуревич 1981 – *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

Жигулин 1990 – *Жигулин А.* Черные камни. М., 1990.

Заключенные 2008 – Заключенные на стройках коммунизма. ГУЛАГ и объекты энергетики в СССР: Собрание документов и

фотографий. М.: РОССПЭН, 2008.

Лакшин 2004 – *Лакшин В.* Литературно-критические статьи. М., 2004.

Лейбович 2008 – *Лейбович О. Л.* В городе М. Очерки социальной повседневности советской провинции в 40–50-х. М., 2008.

Мандельштам 1987 – *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987.

Сараскина 2008 – *Сараскина Л.* Александр Солженицын. М., 2008.

Сиротинская 1994 – *Сиротинская И. П.* Долгие-долгие годы бесед // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 109–146.

Солженицын 1980 – *Солженицын А. И.* Архипелаг ГУЛАГ: опыт художественного исследования // Солженицын А. И. Собрание сочинений. Т. 1–7. Paris: YMCA-Press, 1980.

Солженицын 2006 – *Солженицын А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М.: Время, 2006.

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995.

Чуковская 1976 – *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. Paris: YMCA-Press, 1976.

Шигин 2001 – *Шигин В.* Неизвестный лейтенант Шмидт: [История жизни (1867–1906)] // Наш современник. 2001. № 10. С. 232–251.

«Новая проза» – неназначенная невстреча

В марте 1968 года Юлий Шрейдер, математик, кибернетик, философ, католический богослов и один из постоянных тогдашних собеседников Шаламова, пишет ему о восприятии литературы как «протеза действительности» (противопоставляя ее пушкинской традиции «магического кристалла», когда «конечный набор букв передает бесконечность духа»):

> Одним удается больше, одним меньше, но все хотят того же: сделать модель мира и на ней решить все проблемы. Навязать решение. Любопытно, что А. Жолковский, находясь под влиянием ОПОЯЗа, пишет: «Мы же хотим представлять себе всякое художественное произведение как своего рода машину, обрабатывающую сознание читателя»…Обратите внимание, как смыкаются здесь эстетическая точка зрения (формальная школа) и кондовые реалисты. Это их общая платформа: обрабатывать сознание читателей, учить жизни, говоря Вашими словами. (6: 534–535)

Шаламов отзовется через неделю длинным подробным письмом о роли литературы в имперском и современном обществе – как он ее себе представляет, о том, какой, по мнению Шаламова, стоило бы быть литературе, о своих отношениях с ОПОЯЗом и о природе поэтики и риторики «Колымских рассказов». Этот программный текст, о котором мы еще поговорим подробнее, он завершит пассажем: «Обвинения в „обработке сознания“ я счел бы оскорблением» (6: 539).

Самое поразительное в этом обмене репликами – его предмет. Дело в том, что статья А. Жолковского «Deus ex machina», вышедшая за год до того в «Трудах по знаковым системам», – это, пожалуй, самый неподходящий объект, на примере которого можно было бы критиковать литературу идеологическую, учительную и описательную. И особенно – если критика исходит от Варлама Шаламова.

Ибо в этой статье Жолковский занят описанием и исследованием технического во всех смыслах слова случаев, когда сюжет литературного произведения двигается и разрешается с помощью машин в буквальном смысле слова: «Происходит „обнажение приема“. Роль „машины“ сюжета берет на себя настоящая машина» (Жолковский 1967: 146).

Здесь мы позволим себе первое – не лирическое, но

аналитическое – отступление.

Как сделан шаламовский рассказ «Инжектор»?

Короткий текст – менее 300 слов – состоит из двух документов: объяснительной записки начальника участка «Золотой ключ», горного инженера Кудинова Л. В. по поводу шестичасового простоя четвертой бригады заключенных, и резолюции, вынесенной начальником прииска наискосок по исходному рапорту. То есть представляет собой монтаж, буквальное, графическое наложение двух картин мира.

Согласно исходному отчету, причиной простоя (когда речь идет о золотодобыче, простой – это вещь вполне смертоносная) была скверная работа инжектора. То есть «струйного насоса для нагнетания жидкости или газа в резервуары». Инжектор подавал воду в бойлер, который использовали для прогрева грунта. Прогреть же было совершенно необходимо, ибо в середине ноября при температуре ниже –50° в условиях вечной мерзлоты вести земляные работы без предварительной подготовки невозможно ни при каком градусе энтузиазма или страха: почву инструмент не возьмет. У простоя, таким образом, имелась настолько уважительная причина, что горный инженер Кудинов рассчитывал, что начальник прииска войдет в его положение.

Попутно читатель знакомится со следующими, нормальными для места и времени, обстоятельствами:

а) температуру воздуха горный инженер вынужден определять «на плевок» (замерзает на лету или нет), потому что штатный градусник сломан надзирателем – либо по неловкости, либо именно для того, чтобы такие низменные параметры, как температура воздуха, не мешали выполнению плана;

б) температура эта не служит причиной прекращения работ: рассказ «Инжектор» – десятый от начала сборника, читатель уже знает, как кормят людей, работающих в этой среде (практически никак), и во что их одевают;

в) бригада вынуждена ждать на месте все шесть часов – на морозе, без укрытия и возможности согреться;

г) поломка инжектора не была делом внезапным: механизм «уже пять дней работал безобразно», а также «совершенно разболтался», но добиться ремонта не удалось, поскольку главный инженер был равнодушен к проблеме, а только требовал выполнения плана (к этому моменту читатель уже знает, что конкретно от процента выполнения плана зависит, какое именно недостаточное количество хлеба получит замерзающая бригада и не будет ли она попросту расстреляна за саботаж).

Резолюцию же начальника прииска стоит процитировать целиком.

1) За отказ от работы в течение пяти дней, вызвавший срыв производства и простои на участке, з/к Инжектора арестовать на трое суток без выхода на работу, водворив его в роту усиленного режима. Дело передать в следственные органы для привлечения з/к Инжектора к законной ответственности.

2) Главному инженеру Гореву ставлю на вид отсутствие дисциплины на производстве. Предлагаю заменить з/к Инжектора вольнонаемным. (1: 88)

Как мы видим, автор второго документа не владеет производственным кодом. Дело не только в полном незнакомстве с терминологией (и, заметим, с грамматикой). Дело еще и в неспособности представить себе, что неживой объект, не обладающий свободой воли – а следовательно, и злой волей, – может повести себя нештатно. Собственно, именно в тот момент, когда «разболтанность» инжектора начинает трактоваться не как состояние, а как поведение, из документа исчезает струйный насос и появляется заключенный с характерной троцкистской фамилией. Назовем этот код репрессивным[150].

Заметим также, что как раз человеку водворение в роту усиленного режима в ноябре при тех самых минус пятидесяти могло стоить здоровья или жизни – эти помещения, как правило, плохо отапливались или не отапливались вовсе. Передача же дела в следственные органы по обстоятельствам 1937–1938 годов была чревата расстрелом, а по всем прочим обстоятельствам – новым сроком.

Так что в некотором – вполне узнаваемом – смысле мы имеем дело с инверсией традиционных книжных и кинематографических сюжетов о герое, случайно угодившем в безжалостный механизм. У Шаламова в лагерные шестеренки, в машину, состоящую из людей и их представлений, попадает злосчастная деталь бойлера. Попадает потому, что ее по ошибке принимают за человека. (Заметим, что с собственно механизмами, опознанными как таковые, эта система обращалась иначе. Инжектор-насос – ценный агрегат, который нельзя изготовить на месте, а можно только завезти с Большой земли. Он подлежит ремонту и восстановлению, даже если «полностью разболтался». Инжектор-человек, вернее з/к Инжектор, никакой ценности не представляет и ремонту не подлежит.)

Причем внутри рассказа вся цепочка последствий механически предопределена с того момента, когда рапорт прочитан через оптику начальника прииска. Это в первом приближении; во втором – из тех самых мелких подробностей,

рассыпанных по трем сотням слов, становится ясно, что судьба грамматики, техники, людей (сколько дней может прокайлить голодный человек на морозе даже при работающем инжекторе? за сколько пойдет «под сопку» бригада, не выполняющая план?) предопределена еще до появления начальства. Выжить здесь нельзя никому и ничему, а перипетии рассказа – всего лишь конкретные обстоятельства места, времени и образа действия. Лагерь есть механизм необратимый.

> Функционально всё это машины, срабатывающие так же, как виселица, когда из-под человека выбивают подпорку. В них существенно то, что их части накрепко спаяны и автоматически передают действие в назначенном направлении до нужной точки. Попав на «вход» машины, предмет быстро и «с гарантией» доставляется на ее «выход». (Жолковский 1967: 149)

Это та самая статья Жолковского «Deus ex machina». И там же мы находим описание второго необратимого механизма, задействованного в «Инжекторе».

> В более слабо выраженных разновидностях такого цитирования [т. е. использования языковой или сюжетной ситуации, «где, сказав А, надо сказать и В»,] автор ограничивается так или иначе построенным сравнением своих героев и ситуаций с готовыми. Это типичная сфера всякого рода «театра в театре». Классические примеры – «мышеловка» в «Гамлете» и «пещное действо» в «Иване Грозном» С. М. Эйзенштейна. (Там же: 150).

«Готовую ситуацию» «Инжектора» аудитория опознавала с легкостью (чему, добавим, способствовала и характерная для Шаламова игра с фонетикой). Например, Н. В. Тищенко в статье о дискурсивных практиках ГУЛАГа заканчивает абзац об «Инжекторе» словами «Поручик Киже шагнул в XX век…» (Тищенко 2012: 50). И действительно, имперская традиция административного сотворения людей из самого неподходящего материала дополняется в «Инжекторе» подлинно советским демократизмом, ибо для достижения нужной концентрации государственного ужаса, только и способного порождать человеческие фантомы, уже не требуется лично государь император, достаточно начальника прииска. Впрочем, и тыняновский сюжет, позволяющий достроить судьбу з/к Инжектора за пределы рассказа, у Шаламова инверсирован и не

выдерживает лагерного давления – нет никаких оснований ожидать, что з/к Инжектор, буде распоряжение водворить и расследовать его окажется принятым к исполнению, так и останется лицом, «фигуры не имеющим», – скорее всего, какую-никакую фигуру на это место отыщут. Там, где не выживают термометры, ужасы прежних времен не выживают тоже.

Собственно, когда три года спустя Шаламов вернется к сюжету «Подпоручика…» в рассказе «Берды Онже», в «кадре» окажется именно эта часть истории. Машинистка (заменяющая тыняновского молодого и неопытного писаря) случайно занумерует кличку некоего уголовника «он же Берды» под отдельным номером 60 – как еще одного человека в списке этапа. Конвой, обнаружив «пропажу» на полдороге, уже в Новосибирске, устрашится строгости законов образца 1942 года и решит восполнить недостачу своими силами. Так случайный туркмен Тошаев будет задержан на вокзале, окажется на Колыме, выучит русский и научится откликаться на фамилию «Онже».

Заметим, что вторым «готовым текстом», по рельсам которого едет «Берды Онже», является, вероятно, «Багаж» Маршака (опубликованный в 1926 году): именно там сотрудники железной дороги, хватившись «на станции Дно», что «потеряно место одно», заполняют его первой попавшейся кандидатурой, обнаруженной на перроне, и интересуются ее желаниями примерно в той же мере и степени, что и конвой[151]. Впрочем, государство как приемщик отличается от старорежимной дамы в худшую сторону.

Кстати, пересмотр дела в случае Тошаева крайне затруднен ввиду отсутствия собственно дела. «Бывшему поручику Синюхаеву, выключенному из списка за смертью, отказать по той же самой причине» (Тынянов 1956: 292).

Здесь мы хотели бы добавить, что с рассказом «Берды Онже» связана одна важная для этого сюжета странная история. В работе «Социальная жизнь русских фамилий», послесловии к переводу книги Бориса Унбегауна «Русские фамилии», Борис Андреевич Успенский сошлется на Шаламова именно в контексте «Подпоручика Киже»:

> Новелла Тынянова представляет собой литературную обработку исторического анекдота павловского времени, в котором отразилось, по-видимому, вполне реальное происшествие…Случаи такого рода имели место и позднее: один из них описан В. Т. Шаламовым в документальном рассказе «Берды Онже». (Успенский 1994: 184)

И далее следует ссылка на парижское издание «Колымских

рассказов» 1982 года.

Иными словами, литературный текст, явным, демонстративным, проговариваемым образом построенный как лагерная ре- или, скорее, деконструкция двух других сугубо литературных текстов[152], прямо назван документальным рассказом и использован в научной работе в качестве доказательства тому, что материализация описок имела место в реальности и после инцидента с поручиком Киже[153]. И вывод этот делает блистательный литературовед, внимательно читавший Шаламова – читавший его во времена, когда это было опасным делом, и в 1989 году (именно тогда было написано послесловие), а также в последующих редакциях автоматически цитирующий его по тамиздату (а не, например, по журналу «Родина»)[154].

И точно так же Варлам Шаламов не опознаёт в работе Жолковского описание применявшихся им в «Колымских рассказах» композиционных и риторических приемов и, что еще интереснее, литературную теорию.

Вернемся к той цитате, которая так задела Юлия Шрейдера. Полностью она звучит так:

> По Аристотелю, фабула может развиваться либо естественно, сама по себе, либо с помощью машины, причем последнее (deus ex machina!) – нежелательно. Мы же хотим представлять себе всякое художественное произведение как своего рода машину, обрабатывающую сознание читателя – машину, на первый взгляд, лишь в переносном смысле, но в действительности, по-видимому, и во вполне серьезном, кибернетическом смысле – как особого рода преобразователь и т. д. Одним из аргументов в пользу тезиса о том, что всякое художественное построение, – фабула, развязка, сцена – само по себе и есть машина… (Жолковский 1967: 146)

То есть речь в статье идет не об идеологии, а о структуре текста и о некоторых особенностях ее взаимодействия с сознанием читателя – со всем объемом его культурного багажа и устоявшихся представлений. Не о «промывании мозгов», а о создании единой системы «адресант – культура – сообщение – культура – адресат», когда при восприятии художественный текст фактически пересобирается заново из читательского багажа, читательского опыта.

Собственно, когда Шаламов пишет: «Писатель должен уступить место документу и сам быть документом» (6: 538), – он говорит о вещах очень близких, о своих – в огромной степени

удачных – попытках не изобразить, а воспроизвести некую долю лагерного опыта, лагерного повсеместного распада в сознании читателя, использовать «машины» текста для создания читательского опыта.

Но опознания не происходит.

Второй сюжет еще более поразителен. Юрий Михайлович Лотман был знаком с Шаламовым[155], они состояли в переписке. Лотман читал «Колымские рассказы» и ценил их настолько высоко, что во вступлении к «Беседам о русской культуре» написал:

> История не меню, где можно выбирать блюда по вкусу. Здесь требуется знание и понимание. Не только для того, чтобы восстановить непрерывность культуры, но и для того, чтобы проникнуть в тексты Пушкина или Толстого, да и более близких нашему времени авторов. Так, например, один из замечательных «Колымских рассказов» Варлама Шаламова начинается словами: «Играли в карты у коногона Наумова». Эта фраза сразу же обращает читателя к параллели – «Пиковой даме»… (Лотман 1994: 13–14)

Иными словами, Лотман говорит: «Изучайте XVIII–XIX век, и тогда вы сможете понять не только Пушкина, но и Шаламова», – где Шаламов существует как автор, необходимость понимать которого – наравне с Пушкиным и Толстым – вообще не подвергается сомнению.

Меру близости их представлений о том, чем является в обществе культура, трудно описать. Собственно, лучшей иллюстрацией будет замечательное обстоятельство, обнаруженное исследовательницей из Люблина Малгожатой Куликовской[156]: Лотман в 1986-м и Шаламов в 1965-м определяют одно и то же явление, пользуясь одним и тем же термином. Речь идет о «связи культур» и «связи времен» в шекспировском понимании, когда «прошлые состояния культуры постоянно забрасывают в ее будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена и памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объем „памяти“, каждый из контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины» (Лотман 2010: 621). Именно о нарушении этой последовательности, о потере памяти, о выпадении контекста, произошедшем в советское время, и пишет Шаламов Надежде Мандельштам: «Утрачена связь времен, связь культур – преемственность разрублена, и наша задача восстановить, связать концы этой нити»[157] (6: 412).

Заимствование тут практически исключено – в высшей степени сомнительно, чтобы Лотман был знаком с перепиской Шаламова и Мандельштам образца лета 1965 года. Исключено и случайное совпадение: по контексту видно, что оба автора пишут об одних и тех же вещах и идут параллельными курсами[158].

И при такой мере со-звучия происходит вот что.

В 1981 году в статье «Мозг – текст – культура – искусственный интеллект» Ю.М Лотман выделил две группы текстов:

а) Т1, где целью коммуникации является передача константной информации. Сам текст является упаковкой, «функция которой – донести без потерь и изменений (всякое изменение есть потеря) некоторый смысл, который в абстракции предполагается существующим еще до текста»;

б) Т2, где целью коммуникации является выработка новой информации (т. е. текст, будучи включен в коммуникационную структуру, начинает функционировать по преимуществу как генератор новых текстов) (Лотман 2010: 582–583).

Это терминология, в которой чрезвычайно удобно описывать «Колымские рассказы» (собственно, ряд исследователей именно это и делал), ибо шаламовская концепция «новой прозы» стоит точно на стыке этих определений. Шаламов пытается решить задачу Т1, текста коммуникативного, передавая информацию о лагере как явлении и существе его, используя инструментарий Т2. И в этой ситуации все естественное непонимание (ибо аудитории приходится иметь дело с вещами, которые лежат вне культуры и человеческого опыта) и все не менее естественно возникающие прорехи и помехи начинают работать на коммуникативную задачу, а не против нее.

Если базовым сообщением на всех уровнях – от фонетики до композиции циклов – является сам энтропийный процесс (как, собственно, и обстоит дело в «Колымских рассказах»), если коммуникационной задачей текста становится проекция этого процесса на сознание читателя, то все ошибки, смещения, непоследовательности, все виды шума осваиваются текстом как значащие элементы в самый момент их появления.

Если речь идет о физическом воспроизводстве невыносимого бытия, то любой дискомфорт, испытываемый аудиторией, естественно отражает и состояние персонажей, и состояние их вселенной – и в этом качестве может только способствовать коммуникации и поддержанию целостности текста. Если речь идет не столько о том, где́ мы, сколько о том, кто́ мы, читатель и зритель и должны быть оставлены без спасательных кругов второй реальности, они должны воспринимать если не процесс

лагеря, то процесс восприятия лагеря как нечто происходящее лично с ними – без посредников. Все умерли: и люди, и приборы, и автор – объяснять некому.

Это очень удобная терминология, но в отношении «Колымских рассказов» ею не пользуются ни автор концепции, ни автор рассказов (который с высокой вероятностью не был знаком с данной статьей, но был знаком с предшествующими).

То есть происходит поразительная вещь. Интересуясь структурализмом и семиологией, читая, предлагая свои статьи, прекрасно относясь к базовым идеям и считая их методологически полезными[159], Шаламов – прямо, лоб в лоб столкнувшись с элементами инструментария, который позволил бы говорить о «новой прозе» не языком метафор, – тем не менее не опознает его, а в описанном нами случае, да и вообще при любой попытке приложить методику к себе – отторгает.

И столь же странным образом теоретики московско-тартуской школы, читая Шаламова, публикуя Шаламова, ссылаясь на Шаламова и ценя его очень высоко, не опознают в Шаламове едва ли не эталонный объект конкретных исследований, а порой и в «Колымских рассказах» – художественную литературу. Почему?

У описанной нами невстречи, безусловно, имелись и личные, и технические, и общепсихологические причины. Шаламов с определенного момента не желал стоять ни в каких рядах[160] – даже в рядах симпатичных ему и занимающихся, с его точки зрения, хорошим делом. Время, когда, вернувшись на материк, он был готов отдать свой материал и свой голос тем, кто, по его мнению, мог рассказать о лагере так, как о нем стоило рассказывать (Пастернаку, например), прошло. Время, когда он был готов совмещаться с чужими теоретическими положениями и «учил наизусть работы ОПОЯЗа», прошло тоже. Вполне возможно, он просто не желал узнавать и опознавать свою художественную и теоретическую родню[161], потому что в принципе не хотел оказываться в ситуации группового давления – даже в самой органической и ограниченной, научной форме. Добавим, что «родня» эта попадала для него в «зловещую долину» именно в силу крайней близости: нам кажется, что яростная реакция на Жолковского была вызвана отчасти и этим фактором.

С другой стороны, послесловие Сергея Гиндина к статье Шаламова «Звуковой повтор – поиск смысла», опубликованной в седьмом выпуске «Семиотики и информатики», дает представление о том, как именно воспринимали тогда Шаламова его публикаторы:

> В частности, особое внимание должно быть уделено

> исследованиям «пользователей» таких [знаковых] систем: ученых – о науке, художников – об искусстве, поэтов – о поэзии. Такие высказывания часто имеют двойную ценность – и как исследования, и как непосредственные свидетельства информантов – «носителей языка». (6: 147)

То есть как пользователя, информанта, носителя языка. Источник сведений. Писателя. Но не как собеседника.

Однако нам кажется, что основа этой невстречи лежит все же в области поэтики.

В том самом письме Шрейдеру, с которого мы начали этот разговор, Шаламов пишет:

> Во вторую половину XIX века в русской литературе укрепляется антипушкинский нравоучительный описательный роман, который умер на наших с Вами глазах. …Однако пока не будет осужден самый принцип описательности, нравоучения — литературных побед нет. (6: 538)

Как мы уже писали, в свое время эта конструкция вызвала недоумение исследователей: каким образом у Шаламова описательность и нравоучительность оказались так жестко связаны между собой… собственно, тождественны?[162]

Нам представляется, что для Шаламова эту связь обеспечивал взгляд сверху. Если некая ситуация описывается, а не происходит (причем не происходит с кем-то конкретным, здесь и сейчас, с этим читателем, например), то значит, где-то в измеримо далекой точке (вычисляемой по полю зрения, по его охвату) находится тот глаз, который видит описываемое – и, по определению, оценивает. Потому что со своей – в буквальном смысле – точки зрения знает о ситуации все. В том числе и то, что́ есть истина. И транслирует это знание читателю.

Нам также представляется, что именно поэтому Шаламов усмотрел в формулировке «обработка сознания» нечто для себя крайне оскорбительное: с его точки зрения, русская литература весь последний век занималась именно этим – попытками обработать сознание.

А Шаламов хотел иного. Он стремился провоцировать, генерировать опыт. Создать ситуацию, когда читатель и материал, читатель и язык будут вынуждены взаимодействовать непосредственно. Сделать так, чтобы писатель стал для аудитории документом. Вещью.

А у такого подхода, у жесткой ориентации на внутренний

опыт читателя – и только, и исключительно на него – есть, как нам представляется, серьезное методологическое последствие. «Колымские рассказы» – это текст, на который очень сложно посмотреть извне. Потому что он не создан для того, чтобы на него смотрели извне.

В значительной степени он задуман и существует как переживание, а не как артефакт. Что резко увеличивает его художественное воздействие, но мешает увидеть за ним целенаправленную деятельность и теоретическую мысль. В том числе и самому автору.

Ибо з/к Инжектору, также по определению, трудно рассмотреть карьер вокруг себя, ту мерзлоту, которую он греет, и то место, которое он занимает в этой картине.

Kulikowska 2014 – *Kulikowska M.* «Утрачена связь времен, связь культур…» – память об Осипе Мандельштаме в жизни и творчестве Варлама Шаламова // Acta Humana. (1/2014). № 5. С. 83–100.

Апанович 1997 – *Апанович Ф.* О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова // IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г. Тезисы докладов и сообщений. М., 1997. С. 40–52.

Гиндин 1976 – *Гиндин С.* Послесловие к статье В. Т. Шаламова «Звуковой повтор – поиск смысла (заметки о стиховой гармонии)» // Семиотика и информатика. 1976. Вып. 7. М., 1976. С. 148–151.

Жолковский 1968 – *Жолковский А. К.* Deus ex machina // Труды по знаковым системам. Тарту, 1968. Вып. III. С. 146–155.

Лотман 1994 – *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994.

Лотман 2010 – *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2010.

Неклюдов 2013 – *Неклюдов С. Ю.* Варлам Тихонович Шаламов. 1950–1960 годы // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013. С. 17–22.

Михеев 2011 – *Михеев М. Ю.* О «новой прозе» Варлама Шаламова // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 183–214.

Тищенко 2012 – *Тищенко Н. В.* Интерпретация тюремной субкультуры в отечественной художественной культуре. Саратов, 2012.

Тынянов 1956 – *Тынянов Ю. Н.* Избранные произведения. М., 1956.

Успенский 1994 – *Успенский Б. А.* Социальная жизнь русских фамилий // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. II. М., 1994.

Глава IV. «Сквозь темное стекло»: «Колымские рассказы» в контексте лагерной и нелагерной литературы

Достоевский и Шаламов: Орфей и Плутон

В рассказе Варлама Шаламова «Надгробное слово» двое политзаключенных грузят камни в грабарку на колымском золотом руднике и попутно сравнивают свою судьбу с судьбой декабристов, сосланных на сибирские рудники более века назад.

> Я рассказал Федяхину об уроке, который давался декабристам в Нерчинске, – по «Запискам Марии Волконской» – три пуда руды на человека.
>
> – А сколько, Василий Петрович, весит наша норма? – спросил Федяхин.
>
> Я подсчитал – 800 пудов примерно.
>
> – Вот, Василий Петрович, как нормы-то выросли… (1: 413)

Если бы требовалось найти одну цитату, которая описывала бы отношения Шаламова и Достоевского во всем их многообразии, то пришлось бы выбрать эту, хотя имя Достоевского здесь даже не упоминается.

И все же именно она педантично фиксирует природу дистанции между «Записками из Мертвого дома», «Преступлением и наказанием», «Братьями Карамазовыми» и «Колымскими рассказами».

Производственные нормы, видите ли, выросли в 266,666666666 (6) раза.

Это радикальное смещение границ человеческого опыта и задает те рамки, в которых Шаламов рассматривает философские концепции и творческую палитру Достоевского.

Как нам представляется, весь объем связей между Шаламовым и Достоевским не может быть даже обозначен в пределах одной работы. Соответственно, наша задача – выделить ряд перспективных аспектов проблемы и, возможно, произвести разметку, облегчающую дальнейшее их изучение.

С самого начала Шаламов в «Колымских рассказах» ставит перед собой две очень серьезные задачи: создание, во-первых, всеобъемлющей литературной репрезентации реальности лагерей, а во-вторых, «новой прозы», текста-посредника, способного проецировать авторский опыт на сознание читателя, наделяя литературный текст той плотностью, той интенсивностью восприятия, которая доселе была привилегией первой реальности.

В рамках классической литературы обе эти задачи по

определению не имеют решения.

Иосиф Бродский однажды заметил, что истинным свидетелем смерти может быть только мертвец. Следовательно, любая информация, любое свидетельство о смерти либо неистинны, либо неполны, потому что повествование с необходимостью заканчивается до того, как прекратилась жизнь. Более того, даже если бы существовал способ описать смерть с точки зрения того, кто ее непосредственно пережил, это описание не удалось бы дешифровать, поскольку у рассказчика и его все еще живых адресатов не осталось общего языка, общих ориентиров.

Как следствие, смерть – это опыт, который не может быть полностью разделен с кем бы то ни было или даже хотя бы относительно корректно описан.

Если это верно для обычной, бытовой, индивидуальной смерти, это должно быть вдвойне справедливым для уничтожения и распада, происходивших в лагере, где заключенные (по крайней мере с точки зрения Шаламова) оказывались полностью отсоединены от человечества и человеческого задолго до наступления физической смерти. Чтобы воспроизвести предмет изображения – лагерную вселенную, Шаламову пришлось найти способ превратить язык бездны в язык живых, настроить трансляционный протокол, который будет работать внутри самого текста, делая его двуязычным по существу своему.

Вторая задача – создать прозу, которая будет восприниматься, переживаться как документ, как личный первичный опыт, – едва ли не превосходит первую по сложности. Чтобы воспроизвести сенсорную нагрузку, сравнимую с той, которую аудитория получает от окружающей ее реальной жизни, Шаламову пришлось добиваться необычайной семантической плотности. Однако такой текст по определению не может быть носителем сообщения, ибо в тот момент, когда «соляной раствор» семантического объема достигает точки насыщения, связи и ассоциации в нем начинают формироваться спонтанно – и контролировать процесс на этой стадии неспособны ни автор, ни адресат.

Таким образом, выбранная Шаламовым тема и заявленный им литературный подход сами по себе являлись для него очень серьезными препятствиями.

При этом он не плыл в неизведанных водах.

В русской культуре существовала уже определенная традиция изучения границ человеческой души и границ текста. Создавая свою «новую прозу», Шаламов не мог игнорировать эту традицию.

Собственно, «новая проза» по определению вынужденно состоит в отношениях со «старой». Как следствие, Шаламову

пришлось определить свою позицию и по отношению к самому влиятельному голосу этой традиции – Федору Михайловичу Достоевскому. Автор, который поставил поколения читателей лицом к лицу с адом кромешным повседневной жизни, не мог не оказать влияние на другого автора, который писал о повседневной жизни ада.

Записные книжки Шаламова свидетельствуют, что Достоевский был для него предметом особого интереса. Единственным сравнимым для Шаламова по значимости культурным феноменом был Борис Пастернак. Шаламов был прекрасно знаком как с подробностями биографии Достоевского[163], так и с параметрами его прозы и считал Достоевского не «классикой», а чрезвычайно актуальным современным писателем: «Достоевский – писатель двух мировых войн и революций» (5: 326). Кроме того, есть некоторые указания на то, что он воспринимал Достоевского как осязаемую социальную силу, способную формировать и первую реальность:

> Как знать, может быть, Достоевский сдержал революцию мировую своим «Преступлением и наказанием», «Бесами», «Братьями Карамазовыми», «Записками из подполья», своей писательской страстью. (5: 302)[164]

Он ссылался на Достоевского как на пример художественной честности:

> На свете тысяча правд, а в искусстве одна правда. Это правда таланта. Вот почему наши вечные спутники – Достоевский и Лесков. (5: 167)
>
> Толстой – рядовой писатель, высосавший из пальца проблемы личного поведения. Достоевский был гением. (6: 580)

Первый звонок звучит, когда мы обнаруживаем, что Шаламов посвятил несколько страниц своих рабочих тетрадей обширному биографическому и художественному сравнению Достоевского и Есенина. Выбор кажется неожиданным, и еще более неожиданными оказываются выводы. Шаламов говорит о том, что родство между этими двумя авторами несомненно и что, несмотря на впечатляющую разницу в масштабе таланта, Есенин – не пародия на Достоевского, а просто уменьшенная современная копия. Параллель эта не особенно льстит Достоевскому сама по себе, но становится и вовсе оскорбительной, если вспомнить, что в «Колымских рассказах» Есенин существует почти

исключительно как любимый поэт блатарей[165] (в последних Шаламов видит едва ли не физическое воплощение зла как такового)[166]. Собственно, существование такого сравнения показывает, что отношение Шаламова к Достоевскому было далеко не однозначно.

Список претензий Шаламова к Достоевскому велик. Он обвиняет Достоевского в том, что тот недостаточно хорошо разбирается в описываемом предмете (например, в «Записках из Мертвого дома», изображая уголовников, Достоевский, с точки зрения Шаламова, описывает обыкновенных людей, совершивших преступление, а вовсе не профессиональных преступников, «бытовиков», а не «блатных»); ставит под сомнение саму способность Достоевского адекватно оценивать описанное им; определяет его отношение к миру как «Суеверие без конца и границ» (6: 310); и ведет широкомасштабную атаку на любимый жанр Достоевского – роман. Более того, когда собеседник называет его «прямым наследником всей русской литературы – Толстого, Достоевского, Чехова», Шаламов возмущенно отрекается от такого родства: «Я – прямой наследник русского модернизма – Белого и Ремизова. Я учился не у Толстого, а у Белого, и в любом моем рассказе есть следы этой учебы» (6: 322).

Однако анализ поэтики «Колымских рассказов» показывает, что авторский «геном» Шаламова все же содержит удивительно много сегментов «кода Достоевского».

На первый взгляд «Колымские рассказы» с их отстраненной неторопливой точностью пуантилиста – набросок, еще одна сценка, эпизод, никаких выводов – никак не могут приходиться родней лихорадочному, этически вовлеченному, скандальному, тонущему в словах миру Достоевского.

И все же если мы возьмем пространство «Колымских рассказов» – сдавленное, клаустрофобически тесное в семантическом центре и позволяющее уловить некие проблески свободы, некий не отграниченный «небом и камнем» простор на периферии; время «Колымских рассказов» – персонализованное, рассоединенное, дискретное; инвазивную звуковую структуру; бесконечные повторы; искаженную, нескладную грамматику, создающую ощущение спонтанности происходящего; нелинейный непредсказуемый сюжет[167], – то в некоей точке мы осознаем, что все эти параметры также свойственны прозе Достоевского[168].

Помимо решения собственно функциональных задач, эти приемы также передают – на уровне, лежащем ниже порога восприятия, – постоянное сообщение о сложности/непонятности и враждебности происходящего, определяя характер описываемого объекта и заставляя читателя взаимодействовать с

текстом на более непосредственном персональном уровне.

В статье, посвященной раннему рассказу Достоевского «Господин Прохарчин», В. Н. Топоров пишет:

> Типовые высказывания о «жестокости», «беспощадности» Достоевского, принадлежащие тем, кто боится оставить добровольную «темницу» своего неподлинного существования, кто не хочет и не может пройти через страх (Angst) к свободному выбору, основаны в значительной степени не на «страшных» темах, а на этой принудительности в отношении Достоевского (его текстов) к читателю, не оставляющей ему укрытия, лишающей его комфортности, собственной инерциальности, права в удобный момент выйти из становящейся опасной игры, когда уже близки «запретные пределы естества». (Топоров 1995: 171)

Достоевский организует структурные и семантические элементы своего текста так, чтобы навязать читателю то психическое и эмоциональное состояние, которое, как ему представлялось, было бы результатом участия в подобной сцене в реальной жизни.

А. Синявский утверждает, что одной из самых интересных особенностей «Колымских рассказов» является присущая им сила принуждения, способность писателя сделать процесс чтения таким же всеохватным и неизбежным, как сам лагерь, – и заставить читателя еще на один шаг приблизиться к этому опыту:

> Читателю здесь трудно приходится. В отличие от других литературных произведений, читатель в «Колымских рассказах» приравнивается не к автору, не к писателю (который «все знает» и ведет за собой читателя), но – к арестованному. К человеку, запретному в условиях рассказа. Выбора нет. Изволь читать подряд эти короткие повести, не находя отдохновения, тащить бревно, тачку с камнем…Ко всей существующей лагерной литературе Шаламов в «Колымских рассказах» – антипод. Он не оставляет нам никакого выхода. Кажется, он так же беспощаден к читателям, как жизнь была беспощадна к нему, к людям, которых он изображает. Как Колыма. Отсюда ощущение подлинности, адекватности текста – сюжету. (Синявский 1994: 227)

Как и Достоевский, Шаламов пытается сделать свой текст

функциональным двойником невыносимой реальности. Запертый в ограниченном пространстве, лишенный той защиты, которую обычно дает литература, читатель вынужден взаимодействовать с текстом как с событием первой, физической реальности. Обоим авторам необходим именно этот «сырой», неосвоенный, необработанный уровень вовлеченности. Отсутствие дистанции.

До какого-то момента методы, используемые Шаламовым, по структуре своей и назначению очень похожи на то, чем пользуется Достоевский, но вчитываясь, мы начинаем замечать некий сдвиг, несоответствие. И Достоевский, и Шаламов стремятся преодолеть дистанцию между текстом и читателем, сдвинуть аудиторию с пассивной, воспринимающей позиции. Но Достоевский действует не только принуждением, он приглашает к со-участию, со-авторству. Тот же В. Н. Топоров отмечает, что базовые значения прозы Достоевского каждый раз остаются как бы неподтвержденными, незаконченными, недосформулированными, они намеренно заданы так, чтобы при каждом чтении их приходилось изобретать заново.

Шаламов поступает иначе. В его текстах, казалось бы, несвязанные подробности соединяются и сталкиваются, формируя семантические цепи, которые в конечном счете охватывают все возможные значения каждого слова или словосочетания. Каждая текстовая единица содержит огромное количество одинаково возможных интерпретаций – и читатель вынужден все время выбирать между ними.

Там, где Достоевский оставляет лакуну, Шаламов действует через переизбыток.

Оба автора описывают, по существу, хаотические системы. В случае Достоевского выбор авантюрного романа как жанра-носителя заведомо делает мир его прозы индетерминированным и непредсказуемым, а почти немедленно осуществляемый подрыв, делегитимация этого жанра лишь добавляет хаосоемкости тексту. Над повествованием, как над водами, витает слово «внезапно».

В шаламовском же лагерном мире внезапность в некотором смысле невозможна, поскольку внезапно все. Цепочка причинно-следственных связей бесповоротно нарушена, и любое действие может вызвать почти любые последствия – в границах неизбежной гибели.

Достоевский использует хаос в попытке достичь высшей гармонии. Он рассматривает его как переходное состояние. Как только совершенство будет достигнуто, хаос сделается частью общего хора. Выбор Шаламова – изобразить хаос через хаос (блестящее тактическое решение, благодаря которому

центробежные семантические силы работали на текст, а не против него) – означает, в частности, признание того обстоятельства, что эта дисгармония – часть подлинной реальности, что она должна быть включена в каждое уравнение, иначе уравнение это не проживет долго. Хаос обладает самостоятельным бытием – и лагерь тоже. Достигнув этих прежде неизвестных берегов, нанеся их на карту, вы уже не можете стереть их из памяти или с поверхности планеты.

И Достоевский, и Шаламов насыщают свои произведения постоянным присутствием Бога.

В «Колымских рассказах» христианская символика буквально вписана в лагерный быт. Один из главных героев (узнаваемый «двойник» автора) носит фамилию Крист, которая по-русски связана как с Христом, так и с крестом. Другого зовут Голубев. Довольно часто сами названия рассказов (например, «Апостол Павел», «Вечерняя молитва», «Крест», «Необращенный») прямо отсылают читателя к Новому Завету. Не менее часто мотивная структура рассказов ненавязчиво обнажает кощунственную, профанационную природу лагерной реальности[169].

Здесь лежит еще одна развилка. Для Достоевского вера – вопрос личного выбора. Человек может, имеет право выбирать между верой и атеизмом, между Христом и дьяволом и даже между Христом и истиной. В «Колымских рассказах» Бог и дьявол редко упоминаются прямо, но при этом представлены как органическая часть Вселенной, не менее и не более реальная, чем утренняя температура в 50 градусов ниже нуля, разнообразные смертоносные уполномоченные, не менее смертоносные блатари или одинокий остров физического спасения, больница со значимым названием «Левый берег»[170]. Существование Бога и дьявола не является вопросом выбора для кого бы то ни было, и поэтому религиозная вера как фактор изымается из уравнения.

Вопрос личной, персональной веры отброшен столь же бесповоротно. В рассказе «Необращенный» (название которого говорит само за себя) полуголодный рассказчик приходит к выводу, что «возможность „религиозного выхода“ была слишком случайной и слишком неземной» (1: 278).

По Шаламову, религия не может служить универсальной точкой опоры в мире, где сама проблема свободы воли, которой мучились теологи на протяжении столетий, легко и убедительно разрешается на чисто физиологическом уровне.

> И, холодея от догадки, я понял, что этот ночной обед дал силы сектанту для самоубийства. Это была та порция каши, которой недоставало моему напарнику, чтобы

> решиться умереть, – иногда человеку надо спешить, чтобы не потерять воли на смерть. (2: 118–119).

Шаламов показывает, что вера – или этика, или культура, или любая другая опора, укорененная в человеческой душе, внутри этой души, – недостаточна для поддержания личности в мире, где «плевки замерзают на лету», а «конвой стреляет без предупреждения». Как и Достоевский, Шаламов признает присутствие Бога во всем. В отличие от Достоевского он с Ним не разговаривает[171]. В ситуации выбора между Христом и истиной Шаламов выбирает истину (как он ее понимает), поскольку видел, что вера, не имеющая внешней опоры, ведет только к распаду и гибели[172].

Достоевский и Шаламов изображают свои миры как нечто противонаправленное обычному потоку событий. В книге о поэтике Достоевского[173] Михаил Бахтин предположил, что выбор авантюрного романа в качестве жанра-подосновы был обусловлен, в частности, желанием Достоевского создать структуру, в которой был бы возможен практически любой поворот сюжета, и ввести в нее героев, не обремененных социальными и культурными ограничениями. Достоевский искал жанровые рамки, ту меру условности, в которой князья могли бы якшаться с купцами, а незаконнорожденные сыновья – убивать своих отцов, не нарушая читательских представлений о пределах вероятия. Достоевскому нужно было обвалить все укоренившиеся в его культуре иерархические структуры. Ему требовался мир, где человек мог бы общаться с другим человеком, минуя общество[174]. И он, по мнению Бахтина, взял на вооружение карнавал.

И снова создается впечатление, что поэтика «Колымских рассказов» идет след в след за Достоевским. Шаламов тоже описывает мир, в котором нельзя положиться ни на одно правило. Все конвенции не выдерживают давления среды. Это мир, в котором можно убить человека, дав ему лишнюю миску каши («Тишина»), спасти его (непреднамеренно, конечно), противозаконно навесив новый лагерный срок («Мой процесс»), или радикально улучшить состояние его здоровья, удалив совершенно не воспаленный аппендикс («Кусок мяса»). Это мир, в котором скромная прислуга обладает огромным влиянием («Тетя Поля»), а всемогущего полковника бесследно поглощает та система, которой он служил («Как это началось?»). Мир, в котором живые тела разлагаются и разваливаются на ходу, а мертвые, сохраненные вечной мерзлотой, навеки не подвержены гниению.

Шаламов фактически – на многих уровнях – навязывает читателю это чувство инверсии, все время добавляя в текст узнаваемые цитаты и аллюзии, а затем демонстрируя, что́ делает с ними лагерная реальность. Рассказ «Утка» – это колымская версия знаменитой сентиментальной «Серой Шейки» Мамина-Сибиряка. Рассказ «Боль» – лагерная гиньольная версия «Сирано де Бержерака». Столь же естественно делает Шаламов следующий шаг, атакуя свой собственный текст, травестируя свои собственные сюжеты и подвергая сомнению свои собственные заявления[175]. В мире «Колымских рассказов» каждое сообщение многократно умножается и искажается, ничто не является стабильным, ни на что нельзя положиться.

Такой мир можно описать как своего рода карнавал. Тем не менее этот карнавал отличается от описанного Бахтиным, поскольку это карнавал, где не обновляется ничего. Это Черная Смерть без Боккаччо, окончательный распад, не дающий надежды на воскресение.

> …а кто бы тогда разобрался, минута, или сутки, или год, или столетие нужно было нам, чтобы вернуться в прежнее свое тело – в прежнюю свою душу мы и не рассчитывали вернуться. И не вернулись, конечно. Никто не вернулся. (2: 124)

Мы можем говорить об одном из «черных» вариантов карнавала, danse macabre, где королей, пастырей, простолюдинов равно уводит в танце смерть. Или скорее о danse macabre, описанном с точки зрения одного из персонажей картины.

Карнавал Достоевского самодостаточен и как мир, и как литературный аппарат, позволяющий автору превратить роман в ярмарку точек зрения. Продукт и вектор полифонии. Следует заметить, что русская лагерная литература в большинстве своем приняла и присвоила гетероглоссию Достоевского, сделав «другого» и его «чужое» слово неотъемлемой частью собственной поэтики.

В «Колымских рассказах» дело обстоит иначе. В отличие от Гинзбург, в воспоминаниях которой «все говорят»[176], в отличие от Солженицына, чей авторский голос часто исчезает под тяжестью голосов «Архипелага ГУЛАГ», Шаламов не оставляет читателю выбора. За тонким налетом речевых характеристик всегда можно услышать один мощный голос, и это не вполне голос автора.

В первом рассказе цикла «По снегу» Шаламов отчетливо дает понять, что многочисленные рассказчики и автор «Колымских рассказов» – одно и то же лицо. Но, заняв командную

повествовательную высоту, Шаламов тут же квалифицирует рассказчика/рассказчиков как объект в лучшем случае полуодушевленный. Подробное описание распадающегося тела, не вполне соединенного с собственной душой (находящейся, впрочем, не в лучшем состоянии), убеждает читателя в том, что смертельно голодный, полузамерзший, обмороженный и, вероятно, уже неживой рассказчик попросту не располагает достаточными ресурсами, чтобы поведать читателю что бы то ни было, кроме фактов. На ложь, т. е. целенаправленную реконструкцию реальности, у него не хватит нейронов. Внутри повествования Шаламов – не Орфей, который отважился спуститься в Ад и вернулся, но Плутон[177], неотъемлемый и не вполне живой параметр преисподней, описывающий свою среду обитания на присущем ей – и ему – языке.

Внутри этой вселенной воспоминания о лагере как бы безличны, потому что з/к з/к неспособны сохранить хотя бы часть прежней личности, достаточную чтобы контаминировать повествование. Здесь (на данном социальном лагерном уровне) нет места «другому», потому что «другой» тоже поглощен агрессивной внешней средой. Нет места и для «я». Образовавшиеся лакуны заполняются автоматическими реакциями, продиктованными той самой средой. Любая сложная формация, любая структура – будь то религия, социальная система, цитата из классики или случайно подвернувшееся человеческое тело – используется в «Колымских рассказах» как зонд. Характер, мера и степень ущерба, нанесенного зонду чуждой вселенной, позволяют в некоторой степени судить о природе этой вселенной. И в конечном счете единственным истинным голосом в «Колымских рассказах» остается голос самого лагеря.

Тем не менее этот монофонический текст основан на тех же предпосылках, что и захлебывающийся псевдоавантюрный театр Достоевского. Все социальные и культурные характеристики персонажей совлечены, все барьеры убраны, и люди взаимодействуют в комбинациях, удивительных даже для относительно эгалитарного советского общества.

> Были в бригаде и еще какие-то люди, закутанные в тряпье, одинаково грязные и голодные, с одинаковым блеском в глазах. Кто они? Генералы? Герои испанской войны? Русские писатели? Колхозники из Волоколамска? (2: 114)

Шаламов начинает там, где Достоевский останавливается. Он прокладывает коммуникационную линию «от человека к

человеку», обходя все «искусственные» барьеры. Он представляет нам людей, встречающихся в бесконечности (ибо в отсутствие непрерывного времени вселенский лагерь воспринимается как вечный[178]) в момент кризиса, перед лицом неизбежной смерти.

Просьба, с которой Шатов обращается к Ставрогину, получает буквальное (можно сказать, дословное) воплощение. Б**о**льшая часть персонажей Шаламова счастливо достигла состояния не нагруженного цивилизационными, культурными и социальными условностями, чистого «человеческого голоса», и тут обнаружилось, что в этом голосе не осталось ничего человеческого и что его крайне затруднительно использовать для общения. Людям, находящимся на одном уровне дезинтеграции, не требуется обмен информацией, поскольку они существуют как единая составная личность. Собственно, использование «мы» вместо «я» типично для «Колымских рассказов». Что касается людей из – пока – разных слоев, то барьер между ними настолько велик, что является надежной преградой для какой бы то ни было коммуникации.

> Были ночи, когда никакого тепла не доходило до меня сквозь обрывки бушлата, телогрейки, и поутру я глядел на соседа, как на мертвеца, и чуть-чуть удивлялся, что мертвец жив, встает по окрику, одевается и выполняет покорно команду. (1: 399–400)

Как и о чем может разговаривать рассказчик «Сентенции», только что заново приобретший способность замечать окружающих, со своим соседом, еще не вернувшимся в теплокровные?[179]

Карнавал, который для Достоевского (во всяком случае, в рамках его восприятия в 1960–1970-х) был мощным литературным инструментом и средством выражения философской позиции, для Шаламова – не экзотика, а невыносимая повседневная, бытовая реальность лагеря, реальность, от которой следовало бежать – почти любой ценой. В «Колымских рассказах» единственный действенный способ противостоять этому карнавальному распаду (естественно, на время) – попытаться укоренить свою личность в той или иной социальной функции, существующей вне лагерной вселенной. Стать Фельдшером, Инженером, Солдатом, Писателем, социальным конструктом, действия которого диктуются требованиями работы и профессиональным кодексом, а не окружающей средой или личными предпочтениями.

Достоевский пытался снять с человеческой души все слои защиты, чтобы понять ее природу.

Шаламов пришел к выводу, что без этих слоев защиты душа не может существовать. В пределах «Колымских рассказов» душа не бессмертна, на самом деле она разваливается первой и когда умирает, то умирает безвозвратно («в прежнюю свою душу мы и не рассчитывали вернуться» (2: 124)).

Достоевский хотел, чтобы человека судили по его идеалам. Шаламов именно так и поступает. Он берет идеалы Достоевского и демонтирует их один за другим, демонстрируя неспособность устоять перед лагерем. Для Шаламова все отсылки к «природе» человека имеют отрицательную ценность – в связи с тем неоспоримым фактом, что «человеческий мозг не может работать на морозе» (1: 556).

Если мы проанализируем поэтику «Колымских рассказов» по этим базовым параметрам, мы увидим, что Шаламов, используя впечатляющий набор приемов из арсенала Достоевского, отвергает, деконструирует, опровергает те идеи, что лежат за ними.

Зачем? Рассматривая связи между поэтикой прозы Достоевского и «Колымских рассказов» на макроуровне, мы можем заметить некоторую разницу в ориентации. Текст Достоевского стремится к небесам. Текст Шаламова также растет вверх, от минусовой отметки, от лагерной породы. Эта разница между «к» и «от», на наш взгляд, очень точно описывает положение дел: Достоевский стремится воплотить идеал; Шаламов стремится вбить в свою аудиторию базовые, неразменные параметры человеческой природы – как он ее видит.

Несмотря на все внешнее сходство, «Колымские рассказы» не являются частью традиции мениппеи. Мениппея подвергала людей и идеи испытаниям в попытках найти ответ на «последние вопросы». Достоевскому нужны неопределенность и полифония, чтобы предоставить героям выбор.

Шаламову нет нужды создавать полигон. Он у него уже есть. Ему незачем проводить испытания – об этом куда надежнее него позаботилась система, десятилетиями испытывавшая миллионы людей на уничтожение. Задача Шаламова, таким образом, отличается от задачи Достоевского. Достоевский искал ответы. Шаламов знал, что нашел их.

Это старый конфликт Христа и истины. Шаламов предъявляет горький счет не только Достоевскому, но и русской гуманистической литературе в целом. «Девятнадцатый век боялся заглядывать в те провалы, бездны, пустоты, которые все открылись двадцатому столетию» (4: 99). Он обвиняет Толстого и Достоевского в том, что они проповедовали миф о человеческой природе, миф, благодаря которому слишком много людей искали

опоры там, где ее не было и быть не могло. По Шаламову, слепая вера во врожденные человеческие добродетели, мессианская идея о переходе на более высокий план бытия посредством страдания (воистину «Кто был ничем, тот станет всем»), стремление антропоморфизировать, гармонизовать историю и отношение к злу как к социальному феномену переходного периода, явлению, которое исчезнет при свете – той или иной – истины, были отравленным даром, кукушкиным яйцом, которое русская гуманистическая традиция подложила XX веку. Шаламов полагал, что полное пренебрежение к человеческой жизни и самоидентификации непосредственно связано с идеей человеческого апофеоза и ожиданием возвышенной судьбы, взращенными XIX веком.

Мир Достоевского, где Петр Верховенский являл собою наихудшее мыслимое зло и где даже сам дьявол жаждал человечности, был, по мнению Шаламова, неотъемлемой частью этого мифа.

«В наши дни Достоевский не повторил бы фразу о народе-богоносце» (5: 159), написал Шаламов, зная, что эта фраза Достоевского – или скорее одна из ее интерпретаций – определила (в числе прочего) и его личную судьбу. Он считал, что в сильно изменившемся современном мире после «Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме, после войн и революций…» (5: 157) измениться должна и сама природа литературы[180].

Он думал, что литература не может позволить себе оставаться прежней, цена ошибки слишком высока. Он полагал, что обязанность писателя – сделаться Плутоном. Литература должна стать жизнью. По Шаламову, это единственный шанс сохранить способность производить гармонию – и при этом избежать ловушки того, что позднее получило название «the grand narrative». Шаламов стремился опровергнуть, стереть все, что не имеет опоры в человеческой природе, потому что в противном случае никто и никогда не научится строить на той вечной мерзлоте, что лежит на глубине 15 сантиметров в каждой или почти каждой человеческой душе. Не научится жить в мире-который-есть.

Достоевский и Шаламов столкнулись с очень похожими философскими и художественными проблемами. Но Шаламов не смог принять не только ответы Достоевского, но даже его вопросы.

Слишком, увы, выросли нормы с 1849 года.

Впервые: The Dostoevsky Journal: An Independent Review. Vol.

I. Idyllwild, CA, 2000. P. 147–157

Nilsson 1970 – *Nilsson N. A.* Dostoevskij and the Language of Suspence // Scando-Slavica. 1970. № 16. P. 33–45.

Terras 1969 – *Terras V.* The Young Dostoevsky (1846–1849). A critical study. Paris: The Hague, 1969.

Toker 1989 – *Toker L.* Stories from Kolyma: The Sense of History // Hebrew University Studies in Literature and the Arts. 1989. № 17. P. 188–220.

Toker 1994 – *Toker L.* Documentary Prose and the Role of the Reader: Some Stories of Varlam Shalamov // Commitment in Reflection / Ed. L. Toker. New York, 1994. P. 169–194.

Апенченко 2017 – Интервью с Юрием Сергеевичем Апенченко: «Урок литературы от Шаламова в 1954 году» // Шаламовский сборник. Вологда; Новосибирск, 2017. Вып. 5. С. 204–213.

Бахтин 2000 – *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 5–175.

Волкова 1997 – *Волкова Е.* Эстетический феномен Варлама Шаламова // Международные Шаламовские чтения. Доклады и сообщения. М., 1997. С. 7–22.

Золотоносов 1994 – *Золотоносов М.* Последствия Шаламова // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 176–182.

Синявский 1994 – *Синявский А.* Срез материала // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 224–229.

Тимофеев 1991 – *Тимофеев Л.* Поэтика лагерной прозы // Октябрь. 1991. № 3. С. 182–195.

Топоров 1995 – *Топоров В.* Миф. Ритуал. Образ. Символ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Кот, бегущий между Солженицыным и Шаламовым

Когда «Один день Ивана Денисовича» вышел в «Новом мире», Варлам Шаламов послал Александру Солженицыну очень теплое, восхищенное письмо. Он писал о художественном совершенстве повести, о достоверности, о точном проникновении в психологию персонажей. Смущали его только некоторые не совпадавшие с его собственным опытом частные подробности лагерного быта. Например, Шаламову было непонятно, зачем Шухову ложка – ведь суп и каша такой консистенции, что можно пить через борт. Или… около санчасти ходит кот – тоже невероятно для настоящего лагеря: кота давно бы съели (6: 278).

Действительно, в «Колымских рассказах» самого Шаламова больничная кошка дважды кончает свои дни в супе.

> В нервном отделении блатари поймали кошку, убили и сварили, угостив Флеминга как дежурного фельдшера… Флеминг съел мясо и ничего не сказал о кошке. Это была кошка из хирургического отделения. (1: 387)

Ни уголовники, ни уж тем более фельдшер в больнице не голодали. Но память о прошлом голоде, замечает Шаламов, была слишком сильна, чтобы позволить нескольким килограммам мяса ежедневно проходить мимо.

Иван Денисович Шухов тоже несет в себе память прошлого голода. Однако даже в его чрезвычайно практическом, поглощенном постоянной мыслью о еде сознании кот – это все же аппарат для ловли мышей, а не доступный источник калорий. То же самое, вероятно, относится и ко всем шуховским товарищам по несчастью – вплоть до шакала Фетюкова, в противном случае больничный кот погиб бы задолго до начала повести.

Такого рода расхождения можно объяснять тем обстоятельством, что Шаламов был много больше Солженицына предрасположен к гиньолю и куда меньше него склонен доверять роду человеческому (или тем фактом, что у Шаламова в бытность его фельдшером лагерной больницы действительно съели приписанную к отделению кошку). Куда интереснее другое: в письме Солженицыну Шаламов пишет, что присутствие кота невероятно для настоящего лагеря. Таким образом, с точки зрения Шаламова, лагерь «Одного дня Ивана Денисовича» не является настоящим.

Вердикт этот выглядит по меньшей мере странно. Описанный в повести каторжный лагерь существовал в действительности; Солженицын провел в нем три года, работая – как и Иван Денисович – в бригаде каменщиков. Большая часть персонажей списана с реальных лиц и наделена подлинными биографиями и лагерными «делами».

Самое простое объяснение: для Шаламова, с его семнадцатилетним сроком и опытом работы «на золоте», хождения Ивана Денисовича по мукам – это не квинтэссенция лагеря, а, по меткому выражению Ахматовой, «бой бабочек». Однако в этом случае Шаламов вряд ли стал бы восхищаться «глубиной, тонкостью и верностью» солженицынского текста.

Так что же в «Одном дне Ивана Денисовича» заставило Шаламова назвать изображенный там лагерь «ненастоящим»?

Для чистоты эксперимента я предлагаю вынести за скобки все внелитературные обстоятельства и рассматривать соотношение «Одного дня…» с реальностью, основываясь исключительно на самом тексте и авторских комментариях к нему.

В своем интервью для Би-би-си Солженицын рассказывал, как он решил написать «Один день Ивана Денисовича»: «Я в 50-м году, в какой-то долгий лагерный зимний день таскал носилки с напарником и подумал: как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути, достаточно описать один всего день в подробностях, в мельчайших подробностях, притом день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь» (Солженицын 1983: 155).

Отсюда видно, что Солженицын поставил себе традиционную задачу реализма: воспроизвести некое явление (както лагерную жизнь во всей ее полноте), изобразив типический характер – обыкновенного работягу – в типических обстоятельствах обычного дня.

Каковы же, согласно Солженицыну, эти обстоятельства?

В статье «Иван-работник» Гэри Керн отмечает, что блоки информации в «Одном дне…» не столько складываются, сколько опровергают друг друга. Это работает примерно так: сначала автор задает некий параметр, например пайку, приводит связанные с ней правила – время еды – и ограничения, скажем вес… Потом автор указывает на дополнительное ограничение (пайка урезана), и еще одно, и еще одно, пока читатель не остается с неизмеримо малой величиной (Kern 1977: 6).

К наблюдению Керна можно только добавить, что этот ступенчатый, арифметический подход затрагивает не только фон, но и структуру сюжета.

Почти любое событие в повести существует как набор

сценариев.

В начале «Одного дня…» Шухов не успевает встать по подъему и получает от бдительного надзирателя Татарина три дня кондея «с выводом». Из внутреннего монолога Шухова читатель тут же узнает, что Иван Денисович еще легко отделался. «С выводом на работу – это еще полкарцера, и горячее дадут, и задумываться некогда. Полный карцер – это когда без вывода» (Солженицын 2006: 1, 17).

В карцер Шухов не попадет – Татарин просто хотел, чтобы тот помыл полы в надзирательской. Тем не менее в течение обычного – да что там, счастливого – дня Иван Денисович едва избегает карцера по меньшей мере пять раз: за то, что попался не вовремя на глаза надзирателю; за кражу толя; за то, что задержался на работе после отбоя; за то, что подобрал железку; и за маленький острый ножик, на лагерном жаргоне называемый «десять суток» – ибо именно столько суток карцера получит тот, у кого его найдут. При этом читатель уже знает, что десять дней карцера – «это значит на всю жизнь здоровья лишиться… Туберкулез, и из больничек уже не вылезешь. А по пятнадцать суток строгого кто отсидел – уж те в земле сырой» (Там же: 106).

Миновавший Шухова карцерный срок материализуется несколькими страницами позже, обрушившись на еще не обкатанного лагерем кавторанга Буйновского. (Можно даже предположить, что кавторанг существует тут как заместитель, суррогат Шухова и что везение Ивана Денисовича заключается в основном в том, что повествователю нужна постоянная точка фокуса для Erlebte Rede.)

Каждое событие, каждое действие Шухова сопровождаются комментарием, вколачивающим в сознание читателя, что могло быть хуже.

Шуховская пайка недотягивает до положенных 550 грамм? Ну так и обрезали-то всего 20 грамм – а могли больше. Бригаду Шухова посылают работать на заброшенную ТЭЦ, где шлакоблоки надо поднимать на второй этаж вручную, а оконные и дверные проемы нужно срочно забить толем, чтобы не замерзнуть. Но Шухов счастлив: не послали их на соцгородок, копать яму под фундамент на замерзшей равнине, где «ни укрыва, ни грева» (Там же: 29).

И в конце повести Шухов благодарно перечисляет все несчастья, которые с ним в тот день не произошли.

Исследуя лагерные обстоятельства «Одного дня…», мы могли бы сбросить со счетов исключительное везение Шухова, признав его – как уже было сказано выше – необходимым элементом сюжета. (Само название «Один день Ивана Денисовича»

подразумевает, что уж этот день з/к Шухов как-то прожил.) Мешает нам это сделать одно обстоятельство: безымянный каторжный лагерь, где происходит действие, тоже задан в тексте как чудо среди лагерей.

На всем пространстве повести рассказчик, как мальчик-с-пальчик, рассыпает упоминания о бытовом лагере Усть-Ижме, где з/к не носили номера, получали деньги за работу и могли писать письма хоть каждый месяц. Кроме того, там:

а) бригады оставляли в лесу на ночь, пока не выполнят норму (в каторжном лагере съём – закон);

б) блатные грабили и убивали «политических» (единственный уголовник в шуховском бараке представлен как редкость, достойная отдельного упоминания);

в) люди мерли как мухи от цинги и недоедания (в «Одном дне Ивана Денисовича» вообще никто не умирает; для самого Ивана Денисовича, оставившего половину зубов в Усть-Ижме, цинга – только страшное воспоминание, а никак не текущая реальность);

г) арестовывали за любую мелочь и давали новый срок.

> Чем в каторжном лагере хорошо – свободы здесь от пуза. В усть-ижменском скажешь шепотком, что на воле спичек нет, тебя садят, новую десятку клепают. А здесь кричи с верхних нар что хошь – стукачи того не доносят, оперы рукой махнули. (Там же: 101)

Практически любой предмет в повести отбрасывает тень Усть-Ижмы, так что к середине текста читатель уже готов спокойно воспринять шуховский вердикт:

> Тут – жить можно. Особый – и пусть он особый, номера тебе мешают, что ль? Они не весят, номера. (Там же: 53)

Более того, читатель почти немедленно получает видимые доказательства того, что дела – и так сравнительно неплохие – явно идут в гору.

Знаменитая сцена кладки кирпича внезапно прерывается появлением десятника Дэра, который тут же – и, надо сказать, совершенно справедливо – обвиняет бригаду в краже толя. Из-за этого толя бригадир может получить второй срок, а бригада – остаться без бригадира. Однако Дэру приходится ретироваться, ибо бригадир Тюрин и его помощник Павло очень внятно объясняют ему, что если десятник донесет, ночи ему не пережить. Тут же читателю сообщают, что подобный оборот событий не

такая уж неожиданность.

> И правда, чего-то новое в лагере началось. Двух стукачей известных прям на вагонке зарезали, по подъему. И потом еще работягу невинного – место, что ль, спутали. И один стукач сам к начальству в БУР убежал, там его, в тюрьме каменной, и спрятали. Чудно… Такого в бытовых не было. Да и здесь-то не было… (Там же: 53)
>
> Да-а. Вот она, кровь-то резаных этих… Троих зарезали, а лагеря не узнать… – удовлетворенно думает Шухов. (Там же: 71)

Конечно, в лагере, где возможно такое, присутствие больничного кота – в порядке вещей.

Таким образом, мы можем заключить, что «типические обстоятельства» «Одного дня…» на самом деле далеко не типичны. Они чрезвычайно благоприятны – и автор всячески привлекает внимание читателя к этому факту.

Что мы можем сказать о «типическом характере»?

Внешне Иван Денисович – чуть ли не эталон з/к. Крестьянин из деревушки Темгенево, взятый в плен на Северо-Западном фронте, бежавший, добравшийся таки до своих – и, естественно, получивший 10 лет как немецкий шпион. «Простой работяга» Шухов живет в лагере умением и смекалкой. Придерживаясь, однако, довольно жесткого кодекса. Когда миску овсянки, которую Шухов «закосил» в столовой, помбригадира отдал кавторангу Буйновскому, Иван Денисович думает: «Правильно, что капитану отдали. Придет пора, и капитан жить научится, а пока не умеет» (Там же: 59). Работая на стене, он автоматически берет поправку на то, что сосед его – Сенька Клевшин – слаб и неопытен, и делает часть работы за него. Шухов единственный человек в бригаде, для кого хорошо сделанная работа ценна сама по себе. Задерживаясь на развод, чтобы проверить, правильно ли уложены шлакоблоки, Иван Денисович фактически рискует жизнью. Подобное отношение к труду не свойственно никому из его собригадников.

Впрочем, Солженицын довольно прозрачно указывает на происхождение шуховской трудовой этики. Сталкиваясь с очередным лагерным безобразием, Шухов всякий раз вспоминает коллективизацию – она для него символ развала и преступного небрежения, губительного для человека, земли и традиций. Шухов не просто крестьянин. Он – сохранившийся в вечной мерзлоте реликт предыдущей эпохи. Иван Денисович – это пресловутый «крепкий хозяин», чье отношение к труду отделяет

его не только от собригадников, но и от односельчан – ибо они, в отличие от Шухова, пошли в ногу с новым временем. Достаточно вспомнить то недоумение, с которым Иван Денисович читает письмо от жены, рассказывающее о колхозном неустройстве и о новом огневом ремесле – окраске ковров по трафарету, ради которого деревенские бросили традиционные промыслы.

> Легкие деньги – они и не весят ничего, и чутья такого нет, что вот, мол, ты заработал. Правильно старики говорили: за что не доплатишь, того не доносишь. (Там же: 37)

Создается впечатление, что Иван Денисович является типическим характером разве что в терминологии соцреализма, где говорили «типический», а подразумевали «идеальный». Впрочем, «ненастоящесть» Ивана Денисовича имеет еще одну сторону. Так же как баптист Алешка – это в некотором роде ипостась Алеши Карамазова (которого Достоевский и собирался отправить на каторгу за чужую вину), Иван Денисович Шухов вместе с горелым валенком в значительной мере обязан своим происхождением Льву Толстому. Многие исследователи отмечали, что Шухов – близкий родственник Платона Каратаева, капитана Тушина и еще в большей мере Наташи Ростовой. В лагерной больничке Шухов не опознает в том, что пишет фельдшер Вдовушкин, стихи:

> Николай писал ровными-ровными строчками и каждую строчку, отступя от краю, аккуратно одну под одной начинал с большой буквы. Шухову было, конечно, сразу понятно, что это – не работа, а по левой, но ему до того не было дела. (1: 24)

Этот эпизод представляет собой парафраз знаменитой сцены в «Войне и мире», где Наташа впервые в жизни посещает оперу. Хотелось бы добавить, что эта сцена была сначала поднята на щит В. Шкловским как классический пример «остранения», а потом введена во все школьные учебники как образец литературного мастерства Толстого. Таким образом, круг читателей, способных опознать цитату, был достаточно широк и включал в себя даже людей, никогда не читавших «Войну и мир».

Итак, «типичный работяга» оказался на поверку столь же демонстративно исключительным явлением, что и «среднестатистический лагерь».

Нам кажется, что причина этих несоответствий может лежать в намерении Солженицына воссоздать «лагерную жизнь во всей ее

полноте». Солженицын попытался в рамках повести воспроизвести существо системы внеположной тому миру, в котором существуют его читатели. (После восьми лет лагеря Шухов не может общаться с собственной семьей.) В «Одном дне Ивана Денисовича» Солженицыну нужно было создать протокол для трансляции нечеловеческого лагерного опыта в нечто доступное человеческому восприятию.

Мы хотели бы предположить, что метод, которым воспользовался Солженицын, по структуре напоминает тот прием, при помощи которого Джонатан Свифт некогда описывал разницу в масштабе между Гулливером и лилипутами. Свифт указывал, сколько лилипутских коров ел Гулливер на обед, а Солженицын приводит данные о том, сколько может работать человеческое существо в обмен на 200 грамм некачественного хлеба. «Двести грамм жизнью правят. На двести граммах Беломорканал построен» (Там же: 48).

С первой фразы Солженицын начинает присваивать лагерные значения общеупотребительным словам, таким как «хлеб», «утро», «температура»: «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем – молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца» (Там же: 15). Причем значения, которые автор присваивает всем объектам и событиям повести, в том числе и самой повести, в качестве узуса, даны не как некий единый параметр, а как батарея возможностей. Так, наличие маленького острого ножика имеет в диапазоне значений 10 суток карцера с последующим туберкулезом и два куска печенья с ломтиком колбасы.

На определенном уровне «Один день Ивана Денисовича» существует как толковый словарь лагерных терминов. И взаимодействие этих терминов и комментариев к ним образует потенциальные высказывания – и потенциальные сюжеты – куда более уничтожающего свойства, нежели история з/к Щ-854. Сведя воедино все действительные и потенциальные события текста, читатель получает приближенное значение одного лагерного дня, которое, в свою очередь, следует умножить на соответствующее число дней – в зависимости от срока. «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов – три дня лишних набавлялось…» (Там же: 114).

А потом взять поправку на относительно благополучные условия каторжного лагеря и литературные корни Ивана Денисовича.

Словарный подход позволяет описать лагерь как систему с точки зрения выжившего – т. е. человека, который: а) обладает

достоверным знанием и б) еще способен им поделиться. Получившееся двухмерное изображение достраивается до трехмерного за счет потенциала не использованных, не реализованных в тексте вариантов.

И вот здесь мы возвращаемся к шаламовскому комментарию. У коммуникативной модели Солженицына при всей ее эффективности есть один существенный недостаток – происходит взаимная контаминация сред. Парадоксальным образом для изображения настоящего лагеря требуется лагерь «ненастоящий». Используя термины и концепции мира, расположенного по внешнюю сторону колючей проволоки, автор тем самым как бы впускает в текст и их конвенционные семантические ореолы. Раз выбрав носителем информации язык живых, Солженицын вынужден описывать лагерь в категориях жизни.

Соответственно, в рамках «Одного дня…» кот ловит мышей, пока автор специально не присвоит ему иное значение.

Нам кажется, что Шаламов так остро отреагировал на «Один день Ивана Денисовича» потому, что в своем творчестве столкнулся с той же проблемой. Он также пытался воспроизвести лагерь как явление во всей его полноте и должен был преодолевать тот же самый коммуникационный барьер. И хотя в письме Солженицыну Шаламов отдает должное его литературному мастерству, концепция двуязычного переводчика, персонажа, выжившего – или выживающего – в лагере и потому способного транслировать лагерную реальность во внелагерную речь, не казалась ему адекватным художественным решением. Ибо, по мнению Шаламова, выживший не мог служить источником достоверной информации о лагере – просто в силу того обстоятельства, что он жив. Один из первых рассказов цикла «Артист лопаты» начинается словами «Все умерли».

Еще более заметна разница в принципах сюжетостроения. В начале «Одного дня Ивана Денисовича» Шухов не попадает в карцер, потому что автору требуется живой проводник, по крайней мере до конца обычного лагерного дня. В целом ряде «Колымских рассказов» действие внезапно обрывается с гибелью центрального персонажа. В «Заклинателе змей» рассказчик умирает еще до начала рассказа. В «Колымских рассказах» лагерная среда обращается со структурными элементами текста так же, как она обращается со всеми прочими структурными элементами, в частности с человеческими телами.

Но куда более интересна сама система образования смысла.

Рассказ «Тишина» был написан в 1966-м – через четыре года после выхода «Одного дня Ивана Денисовича» – и включен Шаламовым в цикл «Воскрешение лиственницы». И хотя мы

далеки от мысли, что этот текст задумывался как полемика с Солженицыным, присутствие нескольких общих тем позволяет нам использовать «Тишину» как благодарный материал для сравнения.

Рассказ начинается с того, что бригада ночной смены, в которой работает рассказчик, занимает места за столами лагерной столовой. Место действия – один из золотых рудничных лагпунктов. Время действия – вероятно, зима, потому что мороз и окна затянуты инеем. Бригада, состоящая из осколков 58-й статьи, – самая слабая и голодная в лагере, и кормят ее в последнюю очередь. Бригада голодает давно, люди не спят от голода, а еще потому, что сектант, напарник рассказчика, все время поет гимны и псалмы. Для сектанта псалмы – способ жизни. «Я бы умер давно, если бы не песни. Ушел бы – в мороз» (2: 114).

Бригада рассаживается, и – ко всеобщему недоумению – из окна раздачи начинает поступать обед из трех почти горячих блюд: суп, каша и кисель. Автор чуда – новый старший воспитатель лагеря, приказавший отдать все остатки от обеда самым голодным, в надежде, что от сытной кормежки в них проснется совесть и они поработают все-таки на государство. Местное начальство пытается объяснить воспитателю всю ошибочность его взглядов, но тот непреклонен. Бригада ест. После обеда бригада возвращается в забой, но вместо того чтобы работать, садится в кружок – переваривать нежданную удачу. Сектант поднимается и идет мимо конвоира в туман. Конвоир стреляет на поражение. Увидев воочию всю неблагодарность з/к з/к, старший воспитатель признает свою ошибку. Рассказчику дают нового напарника. После работы, обняв вместе с собригадниками остывающую барачную печку, рассказчик замечает: «И, пожалуй, я даже был рад, что теперь – тишина» (2: 119).

Повествовательный почерк Шаламова заявляет о себе сразу – «Тишина» начинается со сбоя. Первая фраза («Мы все, вся бригада, с удивлением, недоверием, осторожностью и боязнью рассаживались за столы…» – 2: 112) начинает игру на повышение: отчего недоумевает, чего боится вся бригада? Но заряд напряжения уходит в многосоставное сложносочиненное предложение, подробно обсуждающее качество поверхностей в лагерной столовой: «Отчего бы столам быть липкими – ведь не суп же здесь проливали, „мимо рта ложку никто не проносил“ и не пронес бы, но ложек ведь не было, а пролитый суп был бы собран пальцем в рот и просто долизан» (2: 113).

В нарочитой задержке, в опровергающих друг друга

сослагательных наклонениях формируется картина лагеря, где не только «доплывающая» бригада, но и все остальные посетители столовой пьют «через борт» и долизывают суп со стола. Это типичная шаламовская конструкция, где изломы грамматики и синтаксиса служат не только и не столько для речевой характеристики персонажа, сколько для максимально эффективного оформления семантического ряда.

И тут мы хотели бы обратить внимание на один объект, присутствующий, а вернее, отсутствующий в первом абзаце – ложку. Как известно, свою ложку Иван Денисович отлил из алюминия даже не в каторжном лагере, а на лютой Усть-Ижме. И именно о ней Шаламов писал Солженицыну, что ложка в настоящем лагере – лишний инструмент.

Как выглядит этот лагерь без ложки? До определенного момента – вполне конвенционно. Повествование, начавшееся скачком, входит в накатанную колею, где происходящее, кажется, можно воспринимать буквально. И сектант, заполняющий воздух псалмами, и простодушный новый начальник, и поучающий его опытный, насквозь пропитанный уголовным духом лагерный волк, и неожиданное изобилие обеда (см. аналогичную сцену в «Одном дне…»), и конвоир, стреляющий без промаха, и побег-самоубийство – все это инварианты лагерного мира, описанные в десятках, если не сотнях текстов.

На уровне сюжета Шаламов поступает как Эмма Цунц у Борхеса – меняет местами несколько стандартных элементов. Побег-самоубийство совершит сектант, верующий. Ночной обед – неслыханная удача, нарушение всех лагерных порядков, где лишний кусок достается сильному, а не слабому, обернется смертью человека, крушением административных мечтаний старшего воспитателя – и тишиной для барака. И рассказчик, получивший возможность без помех прижаться к остывающей печке, отобрав тем самым тепло у всего остального барака, радуется тишине.

Все не так. Начальник участка, представитель администрации, говорит на блатном жаргоне. Тот же жаргон старательно осваивает и еще не отмеченный Колымой старший воспитатель. Уголовная феня является символом власти. Рассказчик называет конвоира, убившего сектанта, «неплохим малым» – с поправкой на то, что «винтовку он знал хорошо» (2: 117). Бригада, в которой работает рассказчик, – классический набор 58-й статьи, люди из всех слоев общества, гонимые и гонители вперемешку. Однако к моменту начала рассказа все они уже растеряли свои индивидуальные черты. Рассказчик еще может вспомнить какие-то детали биографий, но уже неспособен

соотнести их с конкретными людьми. Да и сам рассказчик слишком уж часто употребляет «мы» вместо «я»: «Мы ненавидели начальство, ненавидели друг друга, а больше всего мы ненавидели сектанта…» (2: 117) или: «А нам кисель казался сладким» (2: 115); он слишком легко растворяется среди обнимающих печку. Единственным заключенным, сохранившим индивидуальные особенности поведения, в рассказе является сектант – он-то и гибнет.

Течение времени нарушено. Обед происходит ночью. Рассказчик не может вспомнить, в каком году – кажется, в прошлом – бригаде разрешалось разжигать костер в забое. Да и сам костер амбивалентен: он прожигает рукавицы, бушлаты, бурки, но не спасает от мороза. От мороза не спасает ничто – даже еда. «Мороз был слишком велик, чтобы не поставить на своем» (2: 117).

Помимо сектанта в рассказе есть только две константы – мороз и золото, поглощающие людские тела и души – вполне в соответствии с бессмертной оперой Гуно. Два атрибута смерти. Все понятия, так или иначе связанные с жизнедеятельностью, подвижны.

Удивительные превращения происходят с едой. «Мы были человеческими отбросами, – заявляет рассказчик в самом начале – и все же нас приходилось кормить, притом вовсе не отбросами, даже не остатками. На нас тоже шли какие-то жиры, приварок…» (2: 113). Но та еда, которой щедро наделяет бригаду новый воспитатель, это именно отбросы – остатки предыдущего обеда. Однако эти отбросы изначально заявлены как нечто обладающее огромной ценностью. Распоряжение ими – прерогатива высшего начальства, и изменение традиционного (Шаламов иронизирует – «тысячелетнего») порядка вещей, при котором дополнительная еда положена блатным и наименее голодным бригадам, ведет к тяжелым душевным травмам. Драгоценный обед состоит из трех блюд: супа – горячего, каши – теплой и киселя – почти холодного. Суп – это юшка, жидкость без гущи, кисель – чуть теплая вода с привкусом крахмала, в которой лишь чувствительный арестантский желудок мог различить присутствие сахара, и только каша была «вовсе без обмана». Питательная ценность такого обеда должна быть близка к нулю, однако когда з/к наконец выходят на улицу, они не так ощущают холод. И даже после рабочего дня «кажется, мы мерзли меньше, чем обычно» (2: 118). Парадоксальным образом сугубо положительное воздействие еды на организм негативно сказывается на производительности бригады. Начальник участка говорит воспитателю: «Работу из них, запомни, олень, выжимает только

мороз. Не твой обед и не моя плюха, а только мороз. Они машут руками, чтобы согреться. А мы вкладываем в эти руки кайла, лопаты… Теперь эти сыты и совсем не будут работать» (Там же).

Отметим, что в этом контексте энергия заключенного воспринимается как энергия стихийной силы, которую надо использовать, чтобы зря не пропадала. З/к при таком подходе теряет последние признаки одушевленности.

И, наконец, последнее: по дороге с работы в барак рассказчик замечает, что «на какой-то час, на какой-то миг наши силы – душевные и физические – после этого ночного обеда окрепли». И осознает, что «обед дал силы сектанту для самоубийства» (Там же). Иными словами, еда становится граничным условием существования свободной воли. Для того чтобы совершить смертный грех, верующему человеку потребовалась дополнительная порция каши.

Как и Солженицын в «Одном дне Ивана Денисовича», Шаламов смещает, сдвигает конвенционные значения слов, предметов и действий. Но, в отличие от Солженицына, он не создает словаря, не фиксирует значений. Это просто невозможно. Значения меняются, плывут, переосваивая друг друга. Контекстуальные значения одного и того же слова пребывают, как правило, в состоянии диалога, противопоставления. Так, стол в столовой одновременно может и не может быть липким. Единственным постоянным, грамматическим значением любого термина является его распад.

Собственно, сам «Один день Ивана Денисовича» здесь невозможен – как выделить конкретный день из сливающейся череды дней, когда даже год неизвестен? Как выделить из бригады одного Ивана Денисовича, если и внешние отличия, и внутренний мир съедены холодом, голодом и золотом?

И кто будет это делать? В «Одном дне…» повествователь, хотя и смотрит через плечо Шухова, все же существует отдельно от него и обладает всеми привилегиями автора. Рассказчик «Тишины» является частью текста – и к середине рассказа не обладает уже некритическим доверием читателя. Запутанные фразы, многословные, наукообразные отступления, резкая смена темы помимо своей основной сюжетной функции – задержки повествования – выполняют еще одну: позиционируют рассказчика как объект. Он неспособен исполнять свои функции повествователя. Его сознание так же подвержено распаду, как и любой другой структурный или значащий элемент текста. Он существует в обстоятельствах рассказа – а потому вся исходящая от него информация является сомнительной.

Таким образом, мы можем постулировать, что семантически

смещение в «Тишине» является всеохватным, тотальным. И объектом воздействия, вынужденным воспринимать максимально жесткое сообщение (о смерти человека, о том, что вечные категории зависят, как оказалось, не от звездного неба над головой, а от пресловутой «желудочной шкалы») в максимально деструктивной форме, является сознание читателя.

Для Шаламова в условиях лагеря человеческое тело и все его производные – память, культура, личность, причинно-следственная связь – просто не могут функционировать. Существо лагеря заключается в его полной враждебности к жизни.

Там, где Солженицын выстраивает батарею значений, Шаламов демонстрирует, что значения тоже не выживают. Разъедающий опыт Колымы транслируется не в упорядоченную информацию, а в переизбыток неупорядоченной. Шаламов пытается заставить читательский текст – личную культурную память читателя – взаимодействовать не с текстом рассказа, а с текстом лагеря.

Одновременно тот же самый переизбыток значений передает саму невозможность перевода лагерной вселенной на человеческий язык, ибо только мертвец способен адекватно соотноситься с лагерными категориями – а мертвые молчат.

Кот, естественно, умирает – как и все вокруг него.

Шаламов и Солженицын расходились во многом. После краткого периода дружбы они перестали общаться. Их поздние заметки друг о друге – очень горькое чтение. Но художественная пропасть между ними куда глубже личной.

Там, где Солженицын расставляет значения, пытаясь создать для лагеря некий трансляционный протокол, Шаламов передает информацию за счет самой невозможности трансляции. Там, где Солженицын пишет текст, Шаламов пытается генерировать читательский опыт.

Там, где Солженицын опирается на конвенцию, на авторитет – от узуального значения слова «валенок» до Льва Толстого, Шаламов зависим от конвенций только в той мере, в которой он разрушает их. Там, где Солженицын вписывает лагерь в мир, Шаламов пытается создать новый континуум, включающий мир и лагерь.

Впервые: Шаламовский сборник. Вологда, 2002. Вып. 3. С. 101–114.

Kern 1977 – *Kern G.* Ivan the Worker // Modern Fiction Studies. Vol. 23. № 1 (1977). P. 5–30.

Солженицын 1983 – *Солженицын А. И.* К двадцатилетию выхода в свет «Одного дня Ивана Денисовича». Интервью для

радио Би-би-си (Передано в СССР в декабре 1982) // Вестник Русского Христианского Движения. № 138. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1983.

Солженицын 2006 – *Солженицын А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М.: Время, 2006.

Один день Ивана Денисовича, или реформа языка

Вскоре после публикации «Одного дня Ивана Денисовича» между Александром Исаевичем Солженицыным и Варламом Тихоновичем Шаламовым произошел интересный спор филологического свойства.

> Не помню, еще при первой ли нашей встрече в редакции или в этот раз тут, но на очень ранней поре возник между нами спор о введенном мною слове «зэк»: В. Т. решительно возражал, потому что слово это в лагерях было совсем не частым, даже редко где, заключенные же почти всюду рабски повторяли административное «зе – ка» (для шутки варьируя его – «Заполярный Комсомолец» или «Захар Кузьмич»), в иных лагерях говорили «зык». Шаламов считал, что я не должен был вводить этого слова и оно ни в коем случае не привьется. А я – уверен был, что так и влипнет (оно оборотливо, и склоняется, и имеет множественное число), что язык и история – ждут его, без него нельзя. И оказался прав. (В. Т. – нигде никогда этого слова не употребил.) (Солженицын 1999: 164)

Неточное, нехарактерное слово «зэк»[181] тем не менее «оборотливо», необходимо и отвечает ожиданиям «языка и истории», а потому в глазах Солженицына оно и правомочно, и жизнеспособно. Последнее утверждение блистательно подтверждено практикой. «Зэк» вытеснил своих более аутентичных и более частотных предшественников и из литературы, и из устной речи.

Возникла парадоксальная ситуация: термин, позволивший наконец говорить о населении Архипелага ГУЛАГ как о некоей общности людей со специфическим опытом, назвать их по имени, был обязан существованием не столько языку лагеря (в котором он встречался «редко где»), сколько языковому чутью писателя.

Подлинная, затрудненная, то слишком казенная, то слишком диалектная лагерная лексика («зэ/ка», «зык») не годилась для первичного описания лагерной же реальности, ибо не опознавалась аудиторией и, несмотря на общую зараженность послевоенной устной речи уголовным и лагерным жаргоном, на популярность «дворовых» песен (где, как правило, употреблялись исторически корректные формы[182]), большей частью не

прижилась.

Здесь хотелось бы сразу заметить, что с этой проблемой – частичной или полной непригодностью лагерного языка для передачи породившей его действительности – вынуждены были работать все, кто писал о лагерях.

Тот же Шаламов, очень внимательный к подробностям, стремящийся воспроизвести все детали лагерного быта и мироощущения, вынужден постоянно подчеркивать разрыв между речевыми возможностями, предоставляемыми ГУЛАГом «доходяге», и потребностями художественного текста:

> Язык мой, приисковый грубый язык, был беден, как бедны были чувства, еще живущие около костей. Подъем, развод по работам, обед, конец работы, отбой, гражданин начальник, разрешите обратиться, лопата, шурф, слушаюсь, бур, кайло, на улице холодно, дождь, суп холодный, суп горячий, хлеб, пайка, оставь покурить – двумя десятками слов обходился я не первый год. Половина из этих слов была ругательствами. (1: 403)

Как видит читатель, чтобы просто перечислить эти два десятка слов, Шаламову потребовалось три десятка. Чтобы поставить их в контекст – шесть десятков. Ругательств – ни одного. И язык перечисляющего – точную, сухую ритмизованную прозу – никак нельзя назвать ни бедным, ни грубым, ни приисковым.

Таким образом, необходимость описывать лагерь языком, привнесенным в него извне, – проблема, с которой так или иначе сталкивались все авторы лагерной литературы.

Однако с точки зрения Солженицына (что мы отчасти и намерены показать), языковая и понятийная недостаточность была свойственна не только лагерной действительности и речи, но и самой культуре, естественной и необходимой частью которой оказался лагерь. Мы хотели бы поговорить и о том, как и за счет чего автор будет пытаться эту недостаточность восполнить.

Попытка отобразить лагерь в прозе изначально, по замыслу автора, должна была носить метонимический характер.

В интервью, посвященном двадцатилетию публикации «Ивана Денисовича», Солженицын рассказывал об истории замысла:

> Я в 50-м году, в какой-то долгий лагерный зимний день таскал носилки с напарником и подумал: как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути, достаточно описать один всего день в подробностях, в мельчайших

> подробностях, притом день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не надо нагнетать каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-то особенный день, а – рядовой, вот тот самый день, из которого складываются годы. (Солженицын 1995: 3)

Замысел этот он реализовал почти десятилетие спустя, в Рязани, повесть получила название «Щ-854. Один день одного зэка». Арифметическая природа операции, которую Солженицын проводил с лагерем, выступала здесь даже не как обнаженный прием, а как прием демонстративный. Читателю предлагалось самому умножить число зэков на число дней во вполне умеренном десятилетнем сроке (а есть же еще «четвертак») – и как-то осваиваться с получившимся астрономическим числом, имеющим непосредственное касательство к той стране, которую они делили с Иваном Денисовичем Шуховым.

Но в рамках текста Иван Денисович Шухов был не только объектом, но и продуктом арифметических действий:

> Нет. Он должен был быть самый средний солдат этого ГУЛАГа, тот, на кого все сыпется. И хотя я знал, конечно, десятки и даже сотни простых лагерников, но когда я взялся писать, то почувствовал, что не могу ни на ком остановиться одном, потому что он не выражает достаточно, отдельный, один. И так сам стал стягиваться собирательный образ. (Там же: 4)

И вот здесь хотели бы мы остановиться.

Ибо, во-первых, как мы уже отмечали, в рамках повести на Ивана Денисовича по лагерному счету ничего не сыплется. Он не попадает в карцер, не оказывается в голой степи на строительстве Соцгородка, не попадается на краже толя, не теряет любимый мастерок, не прибегает последним к отправке колонны, чтобы быть за то битым, не отмораживает ногу из-за того, что вынужден ходить в горелом валенке. Наоборот, несчастья случаются с другими, а ему самому везет, и, более того, среди всех многочисленных опасностей Шухов умудряется еще и добывать маленькие лагерные выгоды: от лишних каши и супа до хорошего мастерка и куска вкусной колбасы под вечер. Да и особый каторжный лагерь оборачивается много предпочтительней «общей» итээловской Усть-Ижмы, где Иван Денисович сидел раньше: в нем все же блюдут какое-то расписание, не держат по ночам на работе, не хватают по доносам, не сдают зону на откуп уголовникам – и не умирают в нем заключенные просто так, от голода и побоев. Да и в этом – сказочном в сравнении с Усть-

Ижмой – месте порядки изменяются к лучшему.

И бригада, в которой состоит Иван Денисович, это не сплавленная гневистью (гневом и ненавистью) лемовская изоломикрогруппа, в которой главный враг – тот, кто лежит рядом на нарах, а достаточно сплоченный коллектив, нацеленный на общее выживание. Бригадир сто четвертой – не убийца с «дрыном», загоняющий бригаду «под сопку», чтобы выжить самому, а ответственный и разумный человек, действующий в интересах всей группы, помнящий добро – и на дух не принимающий насаждаемого «умри ты сегодня, а я завтра». Здесь делятся едой с друзьями (причем поступает так не только Шухов), дают в долг табак под честное слово, дружно – вплоть до готовности применить силу – противостоят мелкому начальству, не менее дружно обманывают начальство крупное, практически не бьют друг друга, не бросают своих – и даже Цезарь Маркович, работающий в конторе и вроде бы от бригады не зависящий, кажется, рискует своим привилегированным положением, жульничая в пользу собригадников[183]. Шухов в бригаде – самый отзывчивый, и его отзывчивость стоит очень дорого, ибо все, что он дает, он отнимает у себя; но групповая солидарность в бригаде свойственна всем, за исключением «шакала» Фетюкова.

В реальности подобная бригадная спаянность была делом нечастым, и значение ее трудно переоценить. Люди, осмыслявшие опыт как советских, так и немецких лагерей, неоднократно отмечали, что одними из самых тяжелых, дезориентирующих и в конечном счете убийственных лагерных обстоятельств были враждебность, неограниченное насилие со стороны других заключенных, как бы товарищей по несчастью, которое с особенной силой обрушивалось на новичков и слабых, – и слишком частое отсутствие взаимопомощи. От начальства могли ждать зла, от окружающих ждали солидарности – и отсутствие ее ощущалось как крушение[184]. Тогда как в «Одном дне…» одну из добытых Шуховым мисок с кашей помбригадира Павло (украинский националист) отдает новичку Буйновскому (коммунисту) – и никто тому не удивляется, а Шухов такое решение всецело одобряет. «А по Шухову правильно, что капитану отдали. Придет пора, и капитан жить научится, а пока не умеет» (Солженицын 2006: 1, 59).

И средством, передающим весь ужас лагерной ситуации, является не описание катастрофы, ежечасно происходящей с «простым лагерником», а картина относительного благополучия.

> Засыпал Шухов, вполне удоволенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на

> Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся.
>
> Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый. (Там же: 114)

Но именно это нехарактерное благополучие и то, что читатель может чувствовать себя спокойно, следя за историей Шухова, ибо понимает, что персонаж, являющийся фокусом непрямого повествования, до конца произведения не умрет, и позволяет Солженицыну с первой минуты организовывать текст как набор взаимно объясняющих друг друга словарных статей.

«Подъем» – сигнал, который звучит в пять утра. Зимой в пять утра снег покрывает стекла на два пальца, поэтому сигнал слышен плохо. По этому сигналу зэк должен встать и одеться. Не сделавший этого и пойманный на том надзирателем зэк получает «трое суток кондея с выводом». «Кондей» см. «карцер». «Карцер»: «Десять суток здешнего карцера, если отсидеть их строго и до конца, – это значит на всю жизнь здоровья лишиться. Туберкулез, и из больничек уже не вылезешь. А по пятнадцать суток строгого кто отсидел – уж те в земле сырой» (Там же: 106). Примечание: «С выводом на работу – это еще полкарцера, и горячее дадут, и задумываться некогда» (Там же: 17). Примечание: вердикт надзирателя еще может быть отменен, если надзирателю требуется от зэка какая-то мелкая работа (как и произошло с Иваном Денисовичем).

Довольно быстро читатель убеждается, что подавляющая часть терминов в этом толковом словаре – даже самых невинных, например валенок, – имеет одним из значений смерть или увечье. «А ноги близко к огню никогда в обуви не ставь, это понимать надо. Если ботинки, так в них кожа растрескается, а если валенки – отсыреют, парок пойдет, ничуть тебе теплей не станет. А еще ближе к огню сунешь – сожжешь. Так с дырой до весны и протопаешь, других не жди» (Там же: 51). Что такое дырявый валенок при минус тридцати, аудитория «Одного дня Ивана Денисовича» могла понять без специальных пояснений.

Соответственно, любое слово в повести отбрасывает множество теней, а заявленный в рассказе «один день» оборачивается неким объемом, в котором описанная последовательность событий – не единственная возможная. Она существует как бы в облаке куда более смертоносных потенциальных вариантов (которые, заметим, время от времени

настигают кого-то из прочих персонажей – как карцер, миновавший Шухова, становится реальностью для кавторанга Буйновского).

Шухова же эти значения обходят, поскольку «описание одного дня в мельчайших подробностях» (для чего и создан «собирательный», тщательно рассчитанный характер «одного зэка») требует целостности Ивана Денисовича – как внешней, так и внутренней, – ибо персонаж, в сколько-нибудь значительной мере подвергшийся разъедающему воздействию лагерной реальности, не сможет уже служить проводником по этой реальности. Он может свидетельствовать о существе лагеря своим состоянием, но он уже не сможет рассказать о лагере – и уж тем более перевести его на язык, доступный тогдашнему читателю.

Заметим, что Солженицын это обстоятельство осознает и использует. Пребывание не в «идеальном» каторжном лагере, а в обычном лагере системы ИТЛ сказывается на Иване Денисовиче физически («недостаток зубов, прореженных цингой в Усть-Ижме в сорок третьем году, когда он доходил» – Там же: 20–21) и навсегда травмирует его речь – Шухов шепелявит.

И, конечно же, находясь в состоянии, когда «кровавым поносом начисто его проносило, истощенный желудок ничего принимать не хотел» (Там же: 21), Шухов вряд ли смог бы достоверно фиксировать окружающее так, чтобы каждое наблюдение превращалось в словарную статью.

В силу этой же стратегической художественной необходимости Шухов должен быть не только – по лагерной мерке – благополучен, но и – по этой же мерке – «сохранять душу живую», ибо в противном случае на его оценки нельзя было бы полагаться, а конкретные лагерные деформации (например, то, что «сейчас с Кильдигсом, латышом, больше об чем говорить, чем с домашними» – Там же: 36) стали бы неразличимы на общем фоне распада личности.

Не менее важно то, что Шухова не коснулась также и массовая потеря трудовой этики, поразившая его односельчан на свободе[185]: хорошая честная работа до сих пор представляет для него самоценность.

Словарный маховик, раскручиваясь, выходит за пределы лагеря.

Статья «Ботинки»: «Так какой-то черт в бухгалтерии начальнику нашептал: валенки, мол, пусть получают, а ботинки сдадут. Мол, непорядок – чтобы зэк две пары имел сразу. … Весной уж твои не будут. Точно, как лошадей в колхоз сгоняли» (Там же: 20).

«Колхоз», см.: «В лагерях Шухов не раз вспоминал, как в

деревне раньше ели: картошку – целыми сковородами, кашу – чугунками, а еще раньше, по-без-колхозов, мясо – ломтями здоровыми. Да молоко дули – пусть брюхо лопнет» (Там же: 40).

«Один день…», вмещая в себя лагерь, естественным образом включает в себя и историю общества, этот лагерь породившего.

При этом довольно быстро возникает впечатление, что описанный выше статус Шухова как персонажа телесно и духовно невредимого используется не только при формировании сугубо лагерного словаря, но и для передачи сообщений более общего свойства.

Например, посмотрим на знаменитую сцену, где Иван Денисович Шухов не опознает в том, что пишет фельдшер Вдовушкин, стихи.

> Николай писал ровными-ровными строчками и каждую строчку, отступя от краю, аккуратно одну под одной начинал с большой буквы. Шухову было, конечно, сразу понятно, что это – не работа, а по левой, но ему до того не было дела. (Там же: 24)

Неоднократно отмечалось, что это своеобразный парафраз из «Войны и мира», лагерная переделка опыта Наташи Ростовой, впервые попавшей в оперу. Причем опыт этот ввиду хрестоматийности должен был быть опознан читателем и в его лагерном изводе – установив связку между чистой сердцем героиней Толстого и Шуховым.

И сразу же возникает несколько вопросов.

Мог ли на самом деле Иван Денисович Шухов, побывавший на фронте, грамотный и уж со стихотворной пропагандой-то встречавшийся неоднократно, не опознать стихи в ровных строчках, каждая из которых начиналась с большой буквы, – даже находясь в мире крайне от стихов далеком? Вероятно, мог в той же степени, в какой юная девушка соответствующего происхождения могла вдруг не опознать условность оперы как жанра и испытывать стыд за актеров[186].

В статье о поэтике деперсонализации Вадим Руднев отмечает, что Толстой, «остраняя» оперу, и не думал производить тот же разрушительный опыт с балом (см.: Руднев 1999). Несмотря на сугубую условность происходящего, Наташа танцует, переживает и весьма далека от того, чтобы рассматривать танцы как ряд бессмысленных и комически-постыдных сложных взаимных телодвижений.

Руднев полагает, что внезапная потеря способности понимать и принимать конвенции – и, соответственно, получать удовольствие от спектакля – в сцене с оперой продиктована как

внутренним состоянием героини, так и отношением самого Толстого к искусству как к чему-то нарочитому и фальшивому.

В случае же с «Одним днем Ивана Денисовича» разумно задаться иным вопросом: возможно, дело в физическом и умственном истощении? Возможно, герой просто неспособен более к восприятию таких условных и далеких от его жизни вещей, как графическое оформление стихотворной речи?

Однако в других ситуациях тот же Иван Денисович весьма быстро и точно оценивает перенасыщенную условностями текучую лагерную обстановку, слушает странные и ненужные ему разговоры о кино – и не теряет нить беседы, способен шутить и творчески организовывать работу, спорить с Алешкой-баптистом о теологии… и даже сформулировать причины, по которым не приемлет его душа легкой и огневой работы по трафаретам, которой занялись его односельчане. Собственно, алертная и активная позиция Шухова является едва ли не противоположностью тому состоянию скорбного бесчувствия, в котором и строчки в столбик не узнаешь.

Но внутри подсказанной Толстым системы интерпретации существует еще один вариант: может быть, Шухов не опознаёт отделываемый Вдовушкиным текст как стихи потому, что на самом деле это вовсе и не стихи?

Действительно, в тот момент, когда Иван Денисович решает, что ему нет дела до «левой» работы фельдшера, он на некоторое время перестает быть фокусом «непрямого повествования». Рассказчик, которому есть дело до этой работы, отодвигает Шухова в сторону и берет слово сам, объясняя читателям то, чего никак не может знать «собирательный» персонаж, ибо эта информация находится как за пределами шуховского лагерного кругозора, так и за пределами его понимания:

> …А Вдовушкин писал свое. Он, вправду, занимался работой «левой», но для Шухова непостижимой. Он переписывал новое длинное стихотворение, которое вчера отделал, а сегодня обещал показать Степану Григорьичу, тому самому врачу.
>
> Как это делается только в лагерях, Степан Григорьич и посоветовал Вдовушкину объявиться фельдшером, поставил его на работу фельдшером, и стал Вдовушкин учиться делать внутривенные уколы на темных работягах, да на смирных литовцах и эстонцах, кому и в голову никак бы не могло вступить, что фельдшер может быть вовсе и не фельдшером. Был же Коля студент литературного факультета, арестованный со второго

курса. Степан Григорьич хотел, чтоб он написал в тюрьме то, чего ему не дали на воле. (Солженицын 2006: 1, 26)

А потом поглощенный работой Вдовушкин не рискнет оставить заболевающего Шухова в санчасти: «Я тебя освободить не могу. На свой страх, если хочешь, останься. После проверки посчитает доктор больным – освободит, а здоровым – отказчик, и в БУР. Сходи уж лучше за зону» (Там же).

Так, может быть, то, что пишет человек, таким способом, такой ценой покупающий себе возможность работать – и уже привыкший считать это правом, и уже способный отправить больного на холод, даже не попытавшись помочь, – это вовсе не стихи, а что-то совсем другое?[187] Может быть, оно только похоже на стихи по форме – и вот форму-то эту Шухов и узнаёт, а больше тут и узнавать нечего?

И остраненное восприятие Шухова как прием введено не только для того, чтобы перебросить мостик между ним и героями Толстого, сделать Ивана Денисовича наследником классической традиции и задать способ прочтения, но и для того, чтобы вынести суждение о природе искусства и необходимости этической компоненты, без которой сколь угодно формально соответствующий текст является ненастоящим? Не стихами или не прозой.

Собственные – как бы народнические – взгляды на положение «придурков» в лагере Солженицын выскажет позже, в «Архипелаге ГУЛАГ», и достаточно недвусмысленно:

> И наконец, вопрос самый высокий: если ничем ты не был дурен для арестантской братии – то был ли хоть чем-нибудь полезен? Свое положение направил ли ты хоть раз, чтоб отстоять общее благо – или только одно свое всегда? …понимавших свою должность не как кормление своей персоны, а как тяготу и долг перед арестантской скотинкой… (Солженицын 2006: 2, 211)

Иван Денисович Шухов из деревни Темгенево Рязанской области не смог бы этого ни высказать, ни подумать – но зато он может отказаться узнавать стихи в не-стихах, как отказался узнавать работу в «ненастоящем» ремесле «красилей» по трафаретам[188].

Эпизод с Вдовушкиным не первый и не единственный случай, когда ограниченность собственного шуховского кругозора входит в противоречие с нуждами повествования. Такие противоречия, однако, далеко не всегда разрешаются прямым появлением на

сцене рассказчика, разъясняющего читателю недоступные для Шухова обстоятельства.

Достаточно вспомнить не менее хрестоматийный эпизод, когда Шухов, исполняя поручение помбригадира, относит Цезарю Марковичу в контору его порцию каши и случайно оказывается немым свидетелем беседы об Эйзенштейне.

Здесь в первую очередь удивительно, что Шухов, тот самый Шухов, для которого еще утром стихи были делом, по словам рассказчика, «непостижимым», стал слушать чуждый ему и бессмысленный для него разговор, а не принялся думать о своем. Вернее, крайне странно, что он вообще воспринял его как разговор, а не как разновидность белого шума, в котором время от времени всплывают знакомые слова, например «перец и мак». (Эти существительные были бы для него вполне значимы – приправ лагерная кухня не видала от Адама.) Ибо чтобы следить за спором, чтобы быть способным опознать фразы как смысловые единицы, слушатель должен хоть как-то – пускай и ошибочно – соотноситься со смыслом беседы. В противном случае восприятие примет характер «испорченного телефона» уже на первом шаге.

В других ситуациях Солженицын охотно использует этот ресурс «непонимания». Например, «радио» в «Одном дне…» не «передает», не «разговаривает», не «вещает», а «галдит», то есть громко и быстро произносит какую-то недоступную пониманию Шухова (а по умолчанию и любого вменяемого человека) невнятицу. «Сейчас-то, пишут, в каждой избе радио галдит, проводное» (Солженицын 2006: 1, 35–36)[189].

В сцене с «Иваном Грозным» этого не происходит. Даже зубодробительное «Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!» не вызывает у Ивана Денисовича никаких затруднений.

С этого момента становится очевидным, что Шухов в повести выступает в качестве прибора с переменной чувствительностью. При этом его способность реагировать на окружающее меняется не в зависимости от состояния и обстоятельств самого Шухова[190], а в зависимости от потребностей автора. То есть помимо открытого деления Шухов/рассказчик в тексте появляется новый, гибридный вариант: рассказчик-действующий-посредством-Ивана-Денисовича. (Так, Хёйзинге некогда показалось научно плодотворным предположение, что у Эразма Роттердамского было две головы. По мнению Хёйзинги, это многое объяснило бы в личности гуманиста (Хёйзинга 2009: 535).)

На восприятии сцены аудиторией, впрочем, эта подвижка странным образом не сказалась.

Вот так описывала свое впечатление от этого эпизода Людмила Сараскина:

> Когда Цезарь Маркович, увлеченный «образованным разговором», берет миску с кашей из рук Шухова так, будто она сама к нему приехала по воздуху, а Иван Денисович, поворотясь, тихо уходит от него, спорящего с другим лагерником об «Иване Грозном» (Эйзенштейн – гений или подхалим, подогнавший трактовку образа под вкус тирана?), кажется, что и автор разворачивается вместе с Шуховым и идет прочь от лукавого празднословия. (Сараскина 2008: 464)

Мы не знаем, насколько намеренно Л. Сараскина ввела здесь аллюзию на Некрасова («От ликующих, праздно болтающих…»), но этический эффект, оказанный на нее приемом, очевиден. Как очевидно и то, что никаких психологических, литературных или иных несообразностей Сараскина не заметила – между тем от «лукавого празднословия» автор уходит прочь не вместе с Шуховым, а скорее вместо Шухова.

Да и в отрыве от этого обстоятельства «образованный разговор», который доводится услышать Шухову, сам по себе удивителен донельзя. Как известно, вторая серия «Ивана Грозного» в 1946 году, не дойдя ни до кинотеатров, ни даже до профессиональных показов, легла на полку по указанию свыше и пролежала там до 1958 года. Таким образом, и Цезарь Маркович, и Х-123, обмениваясь зимой 1951 года следующими репликами:

> – Нет, батенька, – мягко этак, попуская, говорит Цезарь, – объективность требует признать, что Эйзенштейн гениален. «Иоанн Грозный» – разве это не гениально? Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!
>
> – Кривлянье! – ложку перед ртом задержа, сердится Х-123. – Так много искусства, что уже и не искусство[191]. Перец и мак вместо хлеба насущного![192] И потом же гнуснейшая политическая идея – оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции! (Кашу ест ротом бесчувственным, она ему не впрок.)
>
> – Но какую трактовку пропустили бы иначе?..
>
> – Ах, *пропустили* бы? Так не говорите, что гений! Скажите, что подхалим, заказ собачий выполнял. Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов! (Солженицын 2006: 1, 60) —

являли читателю одновременно чудеса прозорливости и чудеса невежества. Прозорливости – ибо обычный гражданин, не работавший на киностудии, не учившийся у Эйзенштейна и не состоявший членом приемной комиссии или ЦК, судить о мере гениальности опричной пляски в 1951 году никак не мог. Невежества – ибо человек, в том же 1951 году хотя бы слышавший о фильме, точно знал, что вторая серия пришлась «тирану» категорически не по вкусу, «собачий заказ» Эйзенштейн выполнил практически с точностью до обратного – и трактовку именно что не пропустили в самом прямом смысле слова.

Одной из официально оглашенных причин запрета было то, что режиссер «обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»[193].

А значит, и упоминавшийся Цезарем танец с личиной, и сцена в соборе – знаменитое «пещное действо», зеркальный вариант шекспировской «мышеловки», благодаря которому, в частности, Ивана Грозного и можно было в определенной степени уподобить Гамлету[194], также не прошли мимо высочайшей критики.

Постановление это было опубликовано и в «Культуре и жизни», и в «Литературной газете» в сентябре 1946 года, произвело громовой эффект (главным объектом атаки был фильм «Большая жизнь») и мимо внимания мало-мальски заинтересованных людей пройти не могло.

Итак, в том крайне маловероятном случае, если бы оба собеседника до ареста принадлежали к миру кино и видели фильм, они с неизбежностью знали бы о запрете и причинах запрета – и, соответственно, у них речи не могло бы идти о том, что эйзенштейновскую трактовку «пропустили».

Конечно, не менее характерной для того – и для последующего – времени формой культурной реакции было обсуждение непрочитанных и невиденных произведений, при этом информацию о них часто по крохам черпали непосредственно из разгромных постановлений. Но постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“» не давало никакого представления о самом кинофильме. Наоборот, только посмотрев вторую серию «Ивана Грозного», можно было при некотором усилии догадаться, что именно в работе Эйзенштейна должно было так обидеть советскую власть.

Таким образом, Иван Денисович Шухов своим присутствием в

лагерной конторе как бы доносит до слуха читателя разговор, который в этом виде в январе 1951 года состояться не мог никак. Он невозможен в реальности лагеря – но, кажется, вполне мыслим в несколько иной реальности, в той, где Иван Денисович неспособен опознать в ровных строчках лжефельдшера стихи.

Очень возможно, что часть аудитории «Одного дня…» при чтении соотносилась именно с этой реальностью, с подледным, междустрочным течением, как бы взвешивающим все обстоятельства внелагерного мира на весах лагерного, добавляющим к каждому «материковому» слову и определению дополнительный объем, дополнительное значение – с учетом существования Усть-Ижмы, каторжных лагерей и Ивана Денисовича Шухова со всей его богатой трудовой биографией.

Напомним, что вторая серия «Ивана Грозного» вышла на экраны в 1958 году при всем известных обстоятельствах, которые ни ко времени написания повести, ни ко времени ее публикации (1962) не были и не могли быть забыты.

По идее, столь очевидный анахронизм должен был вызвать как минимум недоумение. Собственно, он его и вызвал – но не у советской аудитории.

> На то, что вторая серия «Ивана Грозного» на момент действия «Одного дня…» была запрещена и поэтому разговора о ней в лагере вестись не могло, впервые указал чехословацкий публицист и историк кино Любомир Линхарт на конференции по творчеству Эйзенштейна, прошедшей в московском Доме кино в 1968 году. В своем выступлении он сказал также, что удивлен и расстроен тем, что потенциальные эстетические союзники Эйзенштейна, такие как Солженицын, обрушиваются на покойного режиссера с крайне субъективными нападками, и определил такую ситуацию в советской культуре как скрытое продолжение Гражданской войны (Kukulin 2011: 82)[195].

Однако сорок лет спустя та же Людмила Сараскина в своей биографии Солженицына назовет эту психологически, художественно и физически невозможную сцену едва ли не критерием истины:

> Это был прорыв к главной и полной правде о человеке, брошенном в бездну зла. Это был отказ от промежуточных и частичных правд. Это был поворот к личности, которая в советской иерархии унижена и подавлена в наибольшей степени, но которая в

> наименьшей степени живет по лжи. Это был личный протест против уже понятого обмана оттепели, с ее интеллектуальной трусостью и дозированным свободомыслием. (Сараскина 2008: 464)

Вайль и Генис, описывая в своей книге о шестидесятых годах реакцию общества на творчество Солженицына, дадут еще более ошеломляющее определение: «…на открытом, не затененном идеологией пространстве „Одного дня…“» (Вайль, Генис 1998: 250).

То, что Линхарт – на наш взгляд, вполне справедливо – истолковал как продолжение Гражданской войны, крайнюю степень идеологического конфликта, значительная часть аудитории Солженицына видимым образом не восприняла даже как идеологически окрашенное сообщение.

Нам представляется, что у этой невнимательности есть не только цензурные и исторические, но и литературные причины и что к моменту публикации они даже частично опознавались как таковые.

Нам кажется, что открытые отсылки к Толстому и полемика с Эйзенштейном отчасти играют в тексте ту же роль, что и неточное, но «оборотливое» слово «зэк»: формируют смысловое пространство, в котором не только лагерь, но и все послереволюционное общество могут существовать не в качестве «невидимой» среды, а как предмет обсуждения и исследования.

Ведь при всем как бы народническом, антиинтеллигентском пафосе, при всей неприязни к модерну Солженицын с легкостью мог бы найти менее уязвимые примеры «интеллектуальной трусости и дозированного свободомыслия», чем вторая серия «Ивана Грозного». Примеры, которые нельзя было бы опровергнуть простым: «Взгляните на даты. Этого не могло быть».

Почему же избран именно этот?

Через четыре с половиной года после публикации «Одного дня…» Андрей Тарковский напишет об «Иване Грозном»:

> Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, – это «Иван Грозный» Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом. (Я слышал, что сам Эйзенштейн в одной из лекций даже иронизировал над этой иероглификой, над этими сокровенными смыслами: на доспехах Ивана изображено солнце, а на доспехах

> Курбского – луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом»…) Тем не менее картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмическим построением. (Тарковский 2002: 168)

Заметим, что сам Тарковский был как раз приверженцем «непосредственного наблюдения» и легитимировал «Ивана Грозного» в рамках своего подхода тем, что относил язык последней работы Эйзенштейна (в отличие от более ранних) к иным разновидностям искусства – музыке и театру, где допустим куда более высокий уровень условности: «А в построении характеров, в конструкции пластических образов, в своей атмосфере „Иван Грозный“ настолько приближается к театру (к музыкальному театру), что даже перестает, с моей сугубо теоретической точки зрения, быть произведением кинематографа» (Там же).

Создается впечатление, что Солженицын воспринял «Ивана Грозного» примерно так же, как и Тарковский, только для него иероглифичность письма, многослойные метафоры, неприменимость прямого наблюдения, двойные цитаты из Шекспира, музыкальная организация были вещами совершенно неприемлемыми, когда речь идет о катастрофе такого масштаба (и, вероятно, особенно неприемлемыми в исполнении режиссера, снявшего «Стачку», «Броненосец „Потемкин“» и «Октябрь»).

Фильм, оказавший на Тарковского «завораживающее действие», для Солженицына – «безответственная фантазия на темы русской старины», а никак не способ вести разговор о русской истории, той тени, которую она отбрасывает на современность, о самой современности и о том, какие отражения она находит для себя в этой истории по состоянию на середину сороковых. Кажется, в рамках «Одного дня…» «Иван Грозный» – воплощение подхода, который следует отторгнуть, от которого надлежит освободиться уже в пространстве собственной повести – даже ценой сознательного отказа от исторической точности.

Солженицын пытался создать язык, на котором можно было бы говорить о лагерях и их этиологии не как о некоей метафорической трагедии, не как об уже миновавшем – пусть и страшном – историческом эпизоде, который можно актуализировать только в виде тени на стене, а как о конкретном социальном и человеческом бедствии и, что не менее важно, как об одном из проявлений другого, куда более страшного социального и человеческого бедствия, которое, в отличие от ГУЛАГа, не было упразднено в 1960 году. Если внутри повести один день одного зэка был метонимией лагеря как явления, то

лагерь как явление был, в свою очередь, метонимией Советского Союза.

Впоследствии в «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицын воспользуется тем же приемом, совместив историю лагерей с историей страны и сделав одной из точек привязки отдельную человеческую судьбу – свою собственную.

Язык Эйзенштейна в его театральной ипостаси, язык, где для демонстрации состояния мяса можно было использовать дождевых червей, по мнению Солженицына, категорически не подходил для ситуации, в которой и это гнилое мясо, и эти черви были бы сочтены лакомством:

> – Потом и черви по мясу прямо как дождевые ползают. Неужели уж такие были?
>
> – Но более мелких средствами кино не покажешь!
>
> – Думаю, это б мясо к нам в лагерь сейчас привезли вместо нашей рыбки говенной, да не моя, не скребя, в котел бы ухнули, так мы бы…[196] (Солженицын 2006: 1, 80–81)

Мясо было бы съедено с радостью, на пайке-двухсотке строился и был построен Беломорско-Балтийский канал – и оба эти обстоятельства были продуктом государственной политики и социального распада.

Эта пайка-двухсотка, бригадная организация труда, лошади, сданные в колхоз, зубы, потерянные Шуховым в Усть-Ижме, где он доплывал от цинги, по мнению Солженицына, принципиально неэстетизируемы. Не было в них ни величия, ни обаяния, ни метафорического смысла. Только буквальный, физический, калечащий.

Недаром одно из тех немногих мест, где рассказчик открыто вытесняет Шухова из повествования, – это сцена в столовой, когда заработанную Иваном Денисовичем кашу отдают капитану Буйновскому. Мы позволим себе привести эту цитату полностью, в том числе и для того, чтобы продемонстрировать важные стилистические различия между косвенной речью Шухова и речью рассказчика.

> …А вблизи от них сидел за столом кавторанг Буйновский. Он давно уже кончил свою кашу и не знал, что в бригаде есть лишние, и не оглядывался, сколько их там осталось у помбригадира. Он просто разомлел, разогрелся, не имел сил встать и идти на мороз или в холодную, необогревающую обогревалку. Он так же занимал сейчас незаконное место здесь и мешал

> новоприбывающим бригадам, как те, кого пять минут назад он изгонял своим металлическим голосом. Он недавно был в лагере, недавно на общих работах. Такие минуты, как сейчас, были (он не знал этого) особо важными для него минутами, превращавшими его из властного звонкого морского офицера в малоподвижного осмотрительного зэка, только этой малоподвижностью и могущего перемочь отверстанные ему двадцать пять лет тюрьмы… Виноватая улыбка раздвинула истресканные губы капитана, ходившего и вокруг Европы, и Великим северным путем. И он наклонился, счастливый, над неполным черпаком жидкой овсяной каши, безжирной вовсе, – над овсом и водой. (Там же: 58–59)

Эта – издевательская – форма толстовского опрощения[197], эта «желудочная шкала», с легкостью необыкновенной сводящая на нет многовековую, со времен Алексея Михайловича, пропасть между образованным классом и крестьянством, не могла быть ни осмыслена, ни даже замечена Иваном Денисовичем Шуховым ни в каком его модусе. Но Солженицыну эта сцена необходима в качестве мотивировки.

Трансформацию, которая уже произошла с кавторангом, трансформацию, которая еще с ним произойдет, когда он научится наконец не разумом даже, а костями понимать лагерный и внелагерный мир, с точки зрения Солженицына, не опишешь в категориях высокой трагедии или чистой формы – вернее, описание это окажется не-истиной. Впрочем, и в иных категориях описать ее затруднительно, и остается только отметить в очередной словарной статье степень эмоциональной реакции, вызванной у двух достаточно разных людей тем, что их рацион обогатился неполной миской овсяной каши на воде. Только оценить тот общий знаменатель, к которому сведены эти люди.

В этом контексте спор с Эйзенштейном о средствах, наиболее практически и этически пригодных для изображения социальных бедствий XX (и XVI) века, полемическое сотрудничество с русской классикой, война с советской речью и культурой сами в значительной мере становились языковым средством, инструментом изображения лагеря и окружающего его мира. Ибо представление о том, как можно и как нельзя отображать конкретное событие или явление, будучи встроено в текст, само становится характеристикой этого события или явления и частью риторической системы.

Возможно, отчасти поэтому все эти маневры и не воспринимались значительной частью читателей как

высказывания идеологического свойства.

И вот здесь мы хотели бы возвратиться к обстоятельству уже упомянутому. К стилистическим различиям между речью Шухова и речью рассказчика. Последняя куда более строго и стройно организована, больше соответствует норме письменной речи, не так изобилует просторечиями и нестандартными морфологическими конструкциями.

На уровне прямого прочтения это будет казаться естественным, если только не знать, что Александр Исаевич Солженицын, в 1947 году – ироническим образом благодаря лагерю – открывший для себя Словарь Даля, был настолько потрясен распахнувшимся перед ним речевым пространством, что положил его в основу работы с языком, а впоследствии, уже в Америке, предпринял попытку снова сделать словарь Даля словарем живого русского языка, составив на его основе свой собственный «Русский словарь языкового расширения».

Словарь этот был изначально организован как средство речевой гимнастики, как инструмент для освоения маргинальных сфер языка и переноса нужного в узус, как способ «восполнить иссушительное обеднение русского языка и всеобщее падение чутья к нему» (Солженицын 2000: 3).

Собственно как справочный материал, как словарь этот огромный объем по определению бесполезен, и это обстоятельство заявлено составителем прямо: «…предлагаемый словарь предназначен не для розыска по алфавиту, не для справок, а для чтения, местами подряд, или для случайного заглядывания. Нужное слово может быть найдено не строго на месте, а с небольшим сдвигом» (Солженицын 2000: 5). Это своего рода лингвистическая утопия – склад для организованных пользователей языка, нуждающихся лишь в пище для интуиции[198].

Соответственно, для Солженицына речь Шухова, его вольное, мастерское и радостное обращение со словом (очень напоминающее его же вольное, мастерское и радостное обращение с кладкой) – один из важнейших признаков личного, культурного и социального здоровья персонажа. На уровне языка (как и в случае с Вдовушкиным) именно Шухов, а вовсе не пользующийся «иссушенной» литературной речью рассказчик является желанным носителем нормы.

При этом сохранение языкового рисунка в иерархической цепочке авторских приоритетов стоит очень высоко – много выше точного отображения лагерной реальности, ибо настоящий лагерник, будь он трижды из деревни Темгенево, на восьмой год своего срока (часть которого он провел в «общих» итээловских

лагерях, бок о бок с уголовниками) уж никак не мог бы подумать про себя: «Ой, лють там сегодня будет: двадцать семь с ветерком, ни укрыва, ни грева!» (1: 29), хотя бы потому, что «грев» в лагере – это не источник тепла, а нелегально переданная на зону или в БУР передача, скорее всего еда[199]. Но, кажется, в рамках авторской концепции языковая целостность Ивана Денисовича в принципе не может уступать лагерной (да еще и уголовной) дескриптивной норме, ибо именно на шуховской устойчивости к любым разъедающим внешним влияниям и построена вся система смыслопорождения повести. (В этом смысле показательно, что Шухова так и не смогли полностью и правильно включить в карательный документооборот – ибо ни он, ни его следователь так и не сумели придумать ему шпионское задание.)

Нам представляется, что в «Одном дне Ивана Денисовича» Солженицын поставил себе задачу исключительной сложности: не просто рассказать о лагере как явлении, но начать внутри этой смысловой зоны разговор о том, чем было и чем стало послереволюционное общество – и чем оно должно было стать в норме (по Солженицыну), если бы не сбилось с курса.

Фактически Солженицын в шестидесятых годах XX века пытался занять экологическую нишу писателя века XIX – еще не властителя дум, но уже человека, ответственного за саму постановку проблем. И обогатить эту нишу – включив в представление о постановке проблем идею о необходимости создания надлежащих, незараженных средств для их обсуждения.

Сотворение этой уже не словарной, а понятийной утопии, в которой была бы возможна не просто проблематизация доселе как бы «не существовавших» болевых зон культуры, но проблематизация их на фоне уже заданной, заранее вычисленной культурной нормы – личной и рабочей этики, народной жизни, социальных моделей и языка, данных в состоянии «какими они должны быть», представлялось Солженицыну ценностью настолько важной, что ради этого он готов был пренебречь подробностями лагерного быта, точностью речи, хронологией, границами личности персонажа и даже тщательно прорабатывавшимся ощущением подлинности, нелитературности текста. Если можно так выразиться, пренебречь правдой во имя истины.

Но с каждым таким отклонением повествование с неизбежностью уходило из лагерного и исторического пространства.

Нельзя сказать, что стремление Солженицына разработать такой смысловой объем не было замечено и оценено аудиторией и специалистами. Сравнительно недавно, например, об этом

напоминал Жорж Нива:

> «Один день Ивана Денисовича» – первый камень в этой постройке. И первый диалог – европейский диалог об истории и прогрессе, о существовании Бога и скептицизме. Он происходит в ГУЛАГе, но по всем правилам классицизма (с соблюдением единства места, времени и действия). А ночной диалог баптиста Алеши и честного мужика Ивана (праведника, о своей праведности не подозревающего) – первый случай общеевропейского экзистенциального философского диалога в солженицынском изводе. (Нива 2009: 196)

Сама возможность такой оценки текста – именно в категориях проблематизации «зон умолчания» советской культуры, – равно как и объем полемики, посвященной тем или иным культурно-этическим аспектам «Одного дня…»[200], свидетельствует, что попытка создать новый инструмент для осмысления советского существования хотя бы частично, но удалась.

Парадоксальным образом общий результат этой словарной работы, вероятно, можно уподобить первому солженицынскому изобретению – слову «зэк», вытеснившему более аутентичные и более точные термины, ибо именно его ждали «язык и история».

Наиболее востребованным пространством для разговора о лагере, революции и советской истории оказалось – кто бы мог подумать – пространство идеологии, истории-какой-она-должна-быть, фактически – пространство мифа.

Впервые: Новое литературное обозрение. 2014. № 126. С. 289–305.

Kukulin 2011 – *Kukulin I.* A prolonged revanche: Solzhenitsyn and Eisenstein // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2011. Vol. 5. № 1. P. 73–101.

Вайль, Генис 1998 – *Вайль П., Генис А.* 60-е: мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Власть и художественная интеллигенция 1999 – Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999.

Леви 2010 – *Леви П.* Канувшие и спасенные. М.: Новое издательство, 2010.

Нива 2009 – *Нива Ж.* О двух подвигах Солженицына // Звезда. 2009. № 6.

Росси 1991 – *Росси Ж.* Справочник по ГУЛАГу. М.: Просвет, 1991. http://www.memorial.krsk.ru/Articles/Rossi/g.htm.

Руднев 1999 – *Руднев В.* Поэтика деперсонализации // Логос.

1999. № 11/12. С. 55–63.

Сараскина 2008 – *Сараскина Л.* Александр Солженицын. М., 2008.

Солженицын 1995 – *Солженицын А. И.* Радиоинтервью к 20-летию выхода «Одного дня Ивана Денисовича» для Би-би-си // Звезда. 1995. № 11. С. 3–7.

Солженицын 1999 – *Солженицын А. И.* С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4. С. 163–169.

Солженицын 2000 – Русский словарь языкового расширения / Сост. А. И. Солженицын. 3-е изд. М., 2000.

Солженицын 2006 – *Солженицын А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М.: Время, 2006.

Сталин 2006 – *Сталин И. В.* Сочинения. Тверь, 2006. Т. 18..

Тарковский 2002 – Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания / Сост. П. Д. Волков. М., 2002.

Толстой 1962 – *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1962. Т. 5.

Хёйзинга 2009 – *Хёйзинга Й.* Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. СПб., 2009. С. 535.

Чуковский 2001 – *Чуковский К. И.* Высокое искусство // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. М., 2001. Т. 3.

Глава IV. «Сквозь темное стекло»…

Вишерский антироман как неопознанный объект

Но дом Горгон находит Муза,
И – безоружная – войдет,
И поглядит в глаза Медузе,
Окаменеет – и умрет.

В. Шаламов

Запись «Вишера. Антироман» впервые появляется в записных книжках В. Шаламова в ноябре 1970 года. Закончена работа была, видимо, весной 1971-го – это установлено Михаилом Михеевым по дневнику Гладкова, который в то время общался с Шаламовым (Михеев 2016: 107).

Беловой вариант состоит из 18 очерков разной длины, повествующих о первом лагерном опыте автора в ранних тридцатых, о лагерных обычаях, встреченных людях – заключенных и чекистах, и из примыкающего рассказа о событиях уже 1937 года – «Бутырская тюрьма».

Говорить о шаламовской «Вишере» – значит говорить о неудаче.

В отличие от «Колымских рассказов», производящих безусловное впечатление даже на тех, кто не способен – или не желает – оценить художественную природу этого впечатления, в отличие от «Очерков преступного мира», до сих пор служащих аргументом в спорах о социальной истории страны, в отличие от стихов, произведение со странным названием «Вишера. Антироман» существует на периферии творчества Шаламова. Довеском к «Колымским рассказам».

И не удивительно. Что предъявляет «Вишера» читателю?

1) Странную несвободу, неуверенность, несамостоятельность речи.

Повествователь «Колымских рассказов» в ошеломляющей степени владеет словом. Он знает все правила языка – и все закоулки этих правил – и умеет ими пользоваться, организуя ритм, играя со звуком, перефокусируя внимание читателя. В той же ошеломляющей степени он позволяет себе пренебрегать любыми правилами, если того требует задача, может даже оборвать слово на полуслове и написать «осенью мы еще рабо…» (1: 423), оставляя мысль там, где она заканчивается, а не там, где

того требует грамматика. Собственно, одна из постоянных «линий напряжения» «Колымских рассказов» – это контраст между не поддающимся эстетизации (и осмыслению) предметом изложения и избыточной виртуозностью самого изложения. Но так дело обстоит в «Колымских рассказах». Рассказчик же «Вишеры» на всем протяжении повествования пребывает в жесткой зависимости от клише, правил, авторитетов, чужой речи. Чтобы описать происходящее с ним, он пользуется уже сказанными словами, ищет их. Когда не находит – явным образом не справляется с задачей.

Например, в «Последнем бою майора Пугачева», желая описать характерную особенность лагерной внешности, повествователь уронит аллитерированную фразу «улыбаясь трещинами голубого рта, показывая вырванные цингой зубы, местные жители отвечали наивным новичкам…» (1: 362). Заметим, что он при этом нарушит правила согласования, ибо голубой рот в единственном числе будет принадлежать местным жителям во множественном. В «Вишере» же рассказчик сможет использовать сходный образ, только опираясь на чужое слово: «„И кривятся в почернелых лицах голубые рты“ – это сказал про весенний этап Есенин» (4: 158).

2) Особенно непривычную – в случае Шаламова – одномерность и предсказуемость повествования.

Исследователи, например Джозефина Лундблад (Лундблад 2013: 285–291), отмечали, что по структуре «Вишера» представляет собой вовсе не антироман, а более или менее линейно – от очерка к очерку – разворачивающийся во времени классический роман воспитания, Bildungsroman. Bildungsroman, заметим, с отчетливым советским акцентом. Юный герой, личинка революционера, в начале своей вишерской эпопеи растерянно спрашивающий: «Как я должен вести себя с начальством? С уркачами? С белогвардейцами? Кто мои товарищи? Где мне искать совета?» (4: 162) – к освобождению превращается, если верить рассказчику, в независимую, перелинявшую зрелую особь, не изменившую своих убеждений и готовую к новым испытаниям.

В общем и целом история эта органично смотрелась бы в какой-нибудь «Юности Максима», если бы параллельно с героем не росла и не «воспитывалась» – куда быстрее него самого – система лагерей.

3) Поразительную неадекватность, неуместность как этических и эмоциональных оценок, так и оформляющей их фразеологии.

Например, рассказчик со страстью пишет о своем приговоре:

«В дневнике Нины Костериной ее отцу дают в 1938-м – СОЭ [«социально опасный элемент», уголовную категорию]. Мне этот литер давали в 1929 году. Следствие вели по 58-й (10 и 11), а приговорили как СОЭ, чтоб еще больше унизить – и меня, и товарищей. Преступления Сталина велики безмерно» (4: 156).

И чуть раньше: «Для Сталина не было лучшей радости, высшего наслаждения во всей его преступной жизни, как осудить человека за политическое преступление по уголовной статье» (4: 155).

Попробуем осознать, что это все как бы вспоминает человек, который своими глазами – и неоднократно – видел серые этапы с Севера, убитых беглецов, умирающих от голода спецпереселенцев в Чердыни. Тот самый рассказчик, которому такой спецпереселенец предлагал свою дочь за буханку хлеба. Рассказчик, который, рискуя многим, написал протест по поводу положения женщин в лагерях – положения воистину чудовищного. И он возглашает: «Преступления Сталина велики безмерно» – говоря о чем? О том, что ему, настоящему оппозиционеру, политическому заключенному, произволом навесили уголовную аббревиатуру. Будто для него преступления против политической оппозиции качественно важнее прочих преступлений. Будто его фамилия Серебрякова, а не Шаламов.

Что это? Автор пытается примениться к цензуре? Сомнительно. Попробуем опять-таки представить себе советскую цензуру, способную пропустить в печать произведение, где центральный персонаж пеняет троцкистам… за беззубость их позиции или говорит: «Идеальная цифра – единица. Помощь единице оказывает Бог, идея, вера» (4: 152). Нет, такая цензура не могла существовать даже в самом наивном воображении, а Шаламова и в 1961 году, когда писался первый очерк, было бы затруднительно назвать наивным человеком. К семидесятым, когда идея «Вишерского антиромана» оформилась у него окончательно, он успел лишиться и тех немногих иллюзий, которые у него еще сохранялись.

Возможно, автору «Колымских рассказов» Варламу Шаламову вдруг изменили вкус, мастерство и здравый смысл? Но в начале семидесятых Шаламов продолжал работу над «Колымскими рассказами» – и параллельно с «Вишерским антироманом», и после него написал целый ряд внешне прозрачных и очень сложно устроенных рассказов: те же «Афинские ночи», «Военного комиссара», «Цикуту». Экспериментировал с очерковыми формами – порой очень успешно («Перчатка»). Ни мастерство, ни пристрастие к формальному поиску не оставили его. Потому было бы опрометчиво счесть «Вишерский антироман» зоной

гигантской флуктуации, необъяснимым образом снижающей качество мышления и письма.

Тем более что сам Шаламов относился к этому проекту крайне серьезно. В письме «О моей прозе» он пишет о делах, которые можно начать в 1964 году: «Или закончить „Вишерский антироман“ – существенную главу и в моем творческом методе, и в моем понимании жизни?» (6: 494–495).

Существенную главу в моем творческом методе, ни более ни менее. Но какую? Что пытался сделать Шаламов в «Вишере»? И преуспел ли он?

Только что мы говорили о сюжете «Вишеры» – о том, каким он видится, если верить рассказчику. Но дело в том, что к финалу «антиромана» у нас уже есть все основания предполагать, что его рассказчику и особенно суждениям рассказчика, верить нельзя – сразу по нескольким причинам.

Во-первых, рассказчик достаточно очевидным – и довольно резко заявленным образом – не понимает значительную части того, что видит.

Например, в одном из последних очерков «Вишеры», «В лагере нет виноватых», он пишет:

> Я проехал весь штрафняк, весь северный район Вишлага – притчу во языцех, – канонизированную, одобренную людской психологией, угрозу для всех, и вольных, и заключенных на Вишере, я побывал на каждом участке, где работал арестант-лесоруб. Я не нашел никаких следов кровавых расправ. А между тем Усть-Улс и паутина его притоков до впадения в Вишеру были краем тогдашней арестантской земли. (4: 254)

И изумляется: как же так? Ведь он сам во время первого же своего этапа стал жертвой беззаконной расправы, потому что вступился за не менее беззаконно и обыденно избиваемого сектанта. Ведь кто-то убивал беглецов, кто-то приказывал выставить их тела у вахты… Как могло быть, что, объездив весь смертный север Вишерлага, он не увидел следов произвола – избиений, «комариков»?

Шаламов-колымчанин, вероятно, посмеялся бы над такой наивностью – или счел бы ее недостойной даже смеха. Потому что первый вопрос, который следует задавать в этих случаях, таков: в каком именно качестве приехала его юная, вишерская ипостась на штрафной Север? А приехала она туда в самом конце срока, уже сделав и наполовину погубив лагерную карьеру, ни много ни мало – принимать отделение по линии учетно-распределительной части. УРЧ. То есть структуры, занимавшейся учетом и

распределением труда заключенных. Второй – после оперчасти – силы в лагере, а в обстоятельствах Вишеры, возможно, и первой. Не бесправным работягой, а лагерным начальником из заключенных приехал в штрафной район Шаламов-прежний. Опальным, но начальником – с хорошими, крепкими связями в центре. С надежной поддержкой на самом верху, на уровне Васькова и Майсурадзе[201]. Кто же в присутствии такого начальника рискнет распускать руки и злоупотреблять полномочиями, особенно если по предыдущим случаям известно, что приезжий этого не любит и не одобряет – да еще и взяток не берет?

Конечно, он не видел расправ: тогда их возможно еще было не увидеть, а всего прочего ему в этих обстоятельствах не показали бы.

И то, что после двух лет на Севере рассказчик неспособен оценить это азбучное обстоятельство, заставляет относиться к его оценкам и описаниям с некоторой долей скептицизма.

Во-вторых, та понятийная несвобода, которая заставляет рассказчика использовать клише и чужие слова, не менее жестко формирует – до некоторой степени автоматизирует – и его мышление, и его действия. Например, желая поддеть пожилого делопроизводителя из заключенных, вечно донимавшего нарядчиков придирками и замечаниями, герой говорит: «Вы, Федор Иванович, наверняка в царской полиции служили». И искренне изумляется реакции.

> Боже мой, что было. Маржанов стучал кулаком по столу, бросал бумаги на пол, кричал:
>
> – Мальчишка! Дворянин не мог служить в полиции! (4: 168)

По меркам «Колымских рассказов» повествователь тут совершает сразу четыре смертных греха. Он говорит о вещах, которых не понимает, он судит товарища и он принимает карательную риторику государства, становясь на сторону сильного против слабого, не говоря уж о том, что в конце двадцатых – начале тридцатых предположение о службе в «царской полиции» очень сродни доносу.

Любопытно, что реплика про «царскую полицию» удивительным образом напоминает донос соседей по общежитию на самого Шаламова, где утверждалось, в частности, что он плевал на замечания сокурсников «с батиной колокольни» (Шаламовский сборник 2013: 367). Тот же нерассуждающе классовый образ мыслей.

В-третьих, рассказчик далеко не так открыт и точен, как

может показаться, – и речь здесь вовсе не о естественных для любого очевидца ошибках памяти.

Приоритет обнаружения следующего сюжета принадлежит опять-таки Джозефине Лундблад (Лундблад 2013а). Во втором очерке «антиромана» довольно подробно описаны этап в Красновишерск и уже упоминавшееся избиение сектанта, Петра Зайца. Рассказчик вступается за него, защищая не только и не столько сектанта, которому вмешательство другого заключенного не могло оказать сколь-нибудь существенной помощи, сколько границы собственной личности, свое представление о смысле и справедливости, – и в тот же вечер начальник конвоя выталкивает его голым на снег (впоследствии выясняется, что он был избит и потерял зуб). Рассказчик будет потом возвращаться к этому случаю, строить предположения о лагерных нормах, делать философские выводы: «За протест против избиений я простоял голым на снегу долгое время. Был ли такой протест нужным, необходимым, полезным? Для крепости моей души – бесспорно. Для опыта поведения – бесспорно» (4: 182).

А между тем этот рассказ содержит одну важную лакуну. С этапом шла, а вернее, ехала на телеге женщина, зубной врач, Зоя Петровна. О ней рассказчик в тот момент сообщает только, что она была осуждена по делу «Тихого Дона».

И лишь много позже, в шестнадцатом очерке, «М. А. Блюменфельд», узнает читатель, что случилось с этой женщиной там же и тогда же: «Мне никогда не забыть тело Зои Петровны, ростовского зубного врача, осужденной по пятьдесят восьмой статье за контрреволюцию по делу „православного Тихого Дона“, которую в нашем этапе в апреле 1929 года напоил спиртом, раздел и изнасиловал начальник конвоя Щербаков» (4: 247–248).

Изнасилование было групповым. Изнасилование видели все – в том числе и мужчины, однодельцы Зои Петровны, и сам рассказчик. Никто не вмешался. Включая рассказчика.

Рассказчик, именно что «забывший», надолго изъявший из повествования «тело Зои Петровны», «вспомнит» о нем только после того, как подаст вместе со старшим товарищем по оппозиции – тем самым М. Ю. Блюменфельдом – официальный протест, описывающий чудовищное положение женщин в лагере.

Дж. Лундблад полагает, что одна из причин исходного умолчания – отсутствие языка, на котором можно было описать открытое и безнаказанное групповое изнасилование при полном бездействии окружающих и общую жизнь всех участников после этого. Ведь все свидетели, опять-таки включая рассказчика, потом лечили зубы у Зои Петровны.

Мы позволим себе не согласиться с этим построением.

Варламу Шаламову неоднократно доводилось создавать языки для того, что до него нельзя было описать. Но в данном случае даже надобности в том не было – такой язык существовал. Волна безмотивных преступлений, затопившая крупные города в двадцатых годах, сделала изнасилование одной из деталей пейзажа. Деталью настолько бытовой и привычной, что в 1926 году знаменитые «чубаровцы» оказались под судом потому, что, совершив групповое изнасилование провинциалки, приехавшей поступать на рабфак, попросту отпустили жертву. Им не пришло в голову, что их действия, для них самих нормальные и обыденные – «бабу повели», – образуют состав преступления и могут им чем-либо грозить. К концу двадцатых это – катастрофическое – явление было осознано и освоено культурой.

Язык существовал – и бытовой, и официальный, и литературный, и графический (например, выставка коллектива МАИ в Доме печати 1927 года включала панно Вахрамеева и Борцовой «Чубаров переулок»[202]). Но исходно рассказчик не мог им воспользоваться, ибо его представление о себе не предусматривало беспомощности и невмешательства. Он заговорил, получил возможность заговорить, когда действием – официальным протестом, который мог в лагерных условиях обойтись ему очень дорого, – сумел наконец отделить себя от тех, кто так и продолжал молча лечить зубы у Зои Петровны.

Читателю приходится задаться вопросом: а о чем еще промолчал или мог промолчать рассказчик? Какие события были обойдены, потому что повествователь не нашел способа рассказать о них, не разрушив образ себя? Что еще происходило рядом с описываемым – и не попало в кадр?

И в-четвертых, этот невнимательный, зажатый в тиски клише и ограниченный своим представлением о себе рассказчик крайне предвзят и предельно слеп ко всему, что выходит за пределы его убеждений и опыта.

«Вишера», как и положено роману, пусть и с отрицательной приставкой, населена множеством людей, но один из самых подробно (и чрезвычайно неприязненно) описанных – начальник Шаламова, строитель образцового лагеря на Адамовой горе, инженер из вредителей Павел Петрович Миллер.

> Знаешь, что такое «хитрожопый»? В острой, в стрессовой ситуации он отойдет в сторону, даст работать времени, а ты тем временем погибнешь на виселице, в подвале или в Бабьем Яру… Омерзительный тип. Да еще думает, что никто не видит его фокусов втихомолку… Павел Петрович Миллер был сама хитрожопость.

> Профессиональный ловчило с угрызениями совести. Как уж его затолкали во вредители – уму непостижимо. Не рассчитал какого-то прыжка (4: 198).

Ловчило, любитель сладкой жизни, ни за кого никогда не вступающийся, лебезящий перед начальством, приземленный практик, не понимающий стихов и стремления к справедливости. Все в Павле Петровиче ущербно и скверно – и даже вроде бы любимого Гумилева Миллер цитирует с ошибками. Да и как инженер он более не заслуживает уважения: «власть оставила ему строить уборные на восемь очков в лагерной зоне». (4: 189)

На этих саркастических уборных позволим себе остановиться. Чуть дальше рассказчик процитирует Миллера, радостно сообщающего, что он добился, чтобы лагерные уборные строились на двенадцать мест. «Чтобы не теснились». Миллер, точно так же как и рассказчик сидевший в тюрьме и ходивший по этапам, запомнил очереди на оправку и все, что с ними было связано, и при первой же возможности постарался сделать так, чтобы в его «хозяйстве» заключенные с этим бедствием не сталкивались. Так же, походя, рассказчик упомянет потом спроектированную Миллером большую лагерную баню с горячей водой и асфальтовым полом – надежным, не гниющим, не пачкающимся. Новенькую дезкамеру – бороться с вшами и блохами. Организованное питание. И даже – о, фантастика – выбитые Миллером талоны в столовую для иностранцев, раздававшиеся в виде поощрения.

Потом, много позже, на Колыме, уже фельдшер Шаламов будет на своих лагпунктах ставить дезкамеры улучшенной конструкции (и впоследствии описывать их в «Колымских рассказах»), добиваться, чтобы рабочие получали горячую пищу, и хорошо знать цену мелочам, стоящим между людьми и смертью. Рассказчик «Вишеры» этой цены не знает и не желает знать, «новенький, с иголочки, лагерь» для него – предмет злой иронии.

Для рассказчика немного значит, что Миллер – проворачивающий махинации в интересах Березниковского комбината – не крадет и не берет взяток. Точно так же, как сам рассказчик.

И замеченным, но как бы не осмысленным останется еще одно, куда более важное обстоятельство.

В какой-то момент над головами персонажей сталкиваются могучие лагерные силы: на чекиста Стукова и инженера Миллера заводят дело, а их ближайших сотрудников, включая рассказчика, арестовывают, чтобы добыть из них показания на начальство. В случае рассказчика – без успеха. И вот на одном из допросов

следователь – вероятно, принадлежавший к партии Стукова – оставляет рассказчика в кабинете одного. На час. Вместе с горой бумаг, при ближайшем рассмотрении оказавшихся доносами «секретных сотрудников».

> Я, конечно, сразу понял, в чем дело, и познакомился со списком сексотов основательно. Это был поразительный случай доносительства абсолютно всех. Там не было только моей информации. Не было видно почерка Миллера – начальника производственного отдела – и пьянчужки Павлика Кузнецова. (4: 208)

Оказывается, неприятный, неискренний человек, ловчила Миллер был одним из двух – кроме рассказчика – людей в управлении, который не состоял в отношениях с оперчастью и не писал доносов. Может быть, он не помогал другим людям[203]. Но не доносил. Не сотрудничал. Не пытался выиграть за счет других – даже там, где это делали почти все, не почитая того за грех.

Что думал об этом твердокаменном обывателе автор «Колымских рассказов», в общем известно. В рассказе «Житие инженера Кипреева» друг, человек, которого рассказчик безмерно уважает, задаст ему вопрос: «Сколько встречал ты хороших людей в жизни? Настоящих, которым хотелось бы подражать, служить?» И получит ответ: «Сейчас вспомню: инженер-вредитель Миллер и еще человек пять» (1: 159). Из них только Миллер будет назван по имени.

Что думает рассказчик «Вишеры»? Рассказчик «Вишеры» с удовольствием опишет, как уже после освобождения, по завершении своей лагерной эволюции привез Миллеру из Москвы его любимый костюм и наблюдал, как счастливый Миллер открывает чемодан, как вырывается из-под крышки облако моли. Родственники забыли положить нафталин, костюм погиб безвозвратно. «Павел Петрович был угнетен. Разбитая, развеянная мечта. Приходилось снова облачаться в соловецкую униформу» (4: 205). Забавно, не правда ли? Истинный урок вещистам.

Так какова же цена взрослению рассказчика?

На этой стадии мы можем сделать вывод. Перед нами вовсе не роман воспитания. В том, что касается героя, перед нами очень тщательно выстроенный роман невоспитания. Или антироман воспитания. Лагерный опыт и в этом – вегетарианском – формате оказался отрицательным. Человека, способного на фоне голодающей Чердыни считать великим преступлением манеру вешать на политических заключенных уголовный ярлык; готового выступать свидетелем только в отношении тех преступлений, где его собственная роль не сводилась к унизительному положению

бессильного зрителя; способного весело описать победу моли над желанием надеть на себя вещь из прежней жизни и неспособного оценить туалет на двенадцать мест в условиях лагеря, взрослым в этих обстоятельствах назвать затруднительно[204].

А завершает «Вишеру» коротенькое и не имеющее отношения к лагерям любого свойства эссе «Эккерман», начинающееся со слов: «Что такое историческая достоверность? Очевидно, запись по свежим следам» (4: 263).

Эккерман – секретарь Гёте, записывавший беседы с ним. Эккерман для Шаламова – символ двойного искажения, безнадежной потери смысла, ибо сначала Гёте редактирует строй речи и мысли, применяясь к секретарю, а затем уже Эккерман фиксирует услышанное в меру своей несовершенной памяти и своего еще более несовершенного понимания.

Эссе «Эккерман», на наш взгляд, – это ключ к прочтению «антиромана», к осознанию встроенного в текст разрыва между:

а) некоей действительностью Вишеры,

б) тем, что способен был увидеть в лагере рассказчик – такой, каким он был в 1929–1931 годах, и

с) тем, что он, такой, каким он был, со своим тогдашним уровнем понимания, мастерства и вкуса, мог бы записать по свежим следам, если бы сделал это, вернувшись в Москву.

Здесь стоит вспомнить, что к моменту создания «Вишеры» Шаламов был недоволен «Колымскими рассказами», причем именно как художественным произведением. Недоволен он был в первую очередь тем, что они «доступны» читателю. А значит, слишком литературны. Слишком далеко ушли от материала, от непосредственного опыта. От «живой» крови. Слишком велика оказалась дистанция.

В своих воспоминаниях о Колыме Шаламов напишет: «Но мне все же хотелось бы, чтобы правда эта была правдой того самого дня, правдой двадцатилетней давности, а не правдой моего сегодняшнего мироощущения» (4: 443).

В «Вишере», как нам кажется, Шаламов попытался сделать тот самый последний шаг в сторону полной аутентичности – написать вишерские лагеря «правдой того самого дня», глазами и руками именно того человека, который в них побывал – и не успел накопить еще иного опыта. Себя прежнего. Увидеть то, что видел Шаламов образца 1929 года. Не увидеть того, чего тот не заметил бы. Восстановить язык, на котором утонувший в том времени человек описал бы свой лагерь. И этим описанием – приоритетами, отношением, лакунами, – в свою очередь, создать портрет рассказчика.

Нам представляется, что «Вишерский антироман»

задумывался как двойное зеркало, где отражаются друг в друге вишерский лагерь и вишерский лагерник. Изнутри. Из прошедшего времени.

Нам также кажется, что Шаламов почти решил эту задачу. Убедительно и точно. С удивительным мастерством.

Как теоретик литературы он выиграл.

И потерпел сокрушительное поражение как художник.

«Вишера» оказалась книгой блеклой и вялой. Внешне несамостоятельной. Не вызывающей желания взаимодействовать с ней. Не провоцирующей полемики. Интересной ровно в той мере, в какой читателю уже любопытен и важен предмет описания – уральские лагеря тридцатых, но не более того. Не оставляющей следа.

Даже не потому, что при всех своих искренности и задоре Шаламов тридцатых был не очень привлекательным собеседником и плохим писателем. Не потому, что автор «Вишеры» в настоящем смотрит на рассказчика «Вишеры» в прошлом в лучшем случае с тяжелой тоской.

А потому, что самодостаточная бинарная повествовательная система из замкнутых друг на друга лагеря и рассказчика, видимых только во взаимном отражении, не позволяет задать координатную сетку и с какой-то минимальной точностью самостоятельно определять расстояния до предметов.

О чем бы ни шла речь, читатель не может понять, что из изображаемого располагается на переднем плане, а что – на периферии, неспособен восстановить масштаб. Герметичный мир антиромана не подсказывает, какие именно подробности, мелочи быта, формулировки, душевные движения, клише и неологизмы, слова и умолчания важны для понимания происходящего, а какие нет. И в какой мере они важны. И в какой момент станут важны.

Чтобы выделить метаязык, чтобы понять, как на самом деле следует читать «Вишеру», о чем эта история, чтобы просто-напросто обнаружить в ней сюжет – историю неразвития и невзросления юного революционера на фоне стремительно коснеющей и костенеющей репрессивной системы, нам потребовалось посмотреть на антироман как бы извне, через оптику «Колымских рассказов», постоянно сопоставляя и сравнивая. Фактически проводя масштабирование вручную. У читателя, как правило, этого аппарата нет. Внутри же антиромана прочесть координаты негде.

Как следствие, единственной точкой опоры, доступной читателю, становится рассказчик. Единственным ракурсом – точка зрения рассказчика, воспроизведенная скудными и ущербными языковыми средствами, доступными ему в то время.

В тот момент, когда читатель совмещается с этой точкой зрения, текст теряет мерность, перестает быть антироманом и становится обычным линейным коммуникативным – а не генеративным – повествованием о цепочке неких происшествий, где читатель всего лишь адресат, а не реконструктор и не соавтор, и работа по производству смысла возложена на рассказчика… который с ней явным и сокрушительным образом не справляется.

Опыт «Вишеры» просто оказался слишком удачным.

Точно воспроизведенный окаменевший, обросший коркой и ничем не отличающийся от окрестных камней трилобит в этом виде может быть опознан только палеонтологами. И интересен – в основном им.

А чтобы показать читателю, что под каменной коркой – изгибы панциря, необходимо произвести распил – ввести в картину литературоведа. То есть сделать нечто прямо противоположное той концепции предельной аутентичности, единства повествования и времени, которой руководствовался Шаламов, когда писал «Вишеру».

Впервые: Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 294–302

Лундблад 2013 – *Лундблад Дж*. Роман воспитания наоборот: антироман «Вишера» Шаламова как переосмысление жанровых традиций // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013. С. 285–291.

Лундблад 2013а – *Лундблад Дж*. «A Chronicler of One's Own Soul»: Tracing the Limits of Varlam Shalamov's «New Prose» in his Antinovel «Вишера». Текст предоставлен автором.

Михеев 2016 – *Михеев М*. «Одержимый правдой»: Варлам Шаламов в хронике Александра Гладкова (по дневникам 1961–1975 гг.) // Russian Literature. 2016. № 81. С. 85–139.

Шаламовский сборник 2013 – Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013.

Варлам Шаламов: в присутствии дьявола

Рассказ «Май» Варлама Шаламова начинается словами: «Днище деревянной бочки было выбито и заделано решеткой из полосового железа. В бочке сидел пес Казбек. Сотников кормил Казбека сырым мясом и просил всех прохожих тыкать в собаку палкой. Казбек рычал и грыз палку в щепы. Прораб Сотников воспитывал злобу в будущем цепном псе» (1: 558).

Шесть лет спустя внимательный читатель, тоже выпускник ГУЛАГа[205], заметит в письме:

> В рассказе «Май» вступление о псе Казбеке настораживает. Ждешь, что разъяренный Казбек вот-вот появится. Однако его нет и нет. Тогда возвращаешься к началу рассказа – быть может, не понял чего-либо, а возможно, и автор сплоховал или ошибся. И только потом становится понятна аналогия между разъяренным зверем и озверевшим человеком. (6: 337)

Нам кажется, что это наблюдение – при всей зависимости от советской школы чтения – очень точно описывает характер взаимодействия шаламовской прозы с читателем. Читатель вынужден возвращаться. Вынужден сопоставлять друг с другом каждый элемент, казалось бы, прозрачного, однозначного текста. Вынужден искать – или создавать – смысл (зачастую, как в данном случае, лишний, избыточный). И вынужден делать это на каждом шагу.

В пределах упомянутого рассказа «Май» читатель узнает много подробностей о ленд-лизе – ни одна из них не скажется на судьбе персонажа. Увидит убийство – тоже не имеющее последствий. Обнаружит, что недельный арест по вздорному обвинению оказался для персонажа, Андреева, благодетельным: за эту неделю уголовники успели убить того бригадира, который завел себе привычку Андреева избивать. А вот продвижение советских частей к Берлину в данном сегменте лагерной реальности, наоборот, явило себя сущим бедствием, ибо американский хлеб, получаемый по ленд-лизу, стал вытесняться черным, более привычным, но куда менее питательным.

С одной стороны, в лагере гибельно все – и нехватка, и избыток. Недостаток одежды убивает холодом. Настоящий шерстяной свитер делает мишенью для блатных и тоже убивает. Голод губителен, попытка работать больше, чтобы получить б**о**льшую пайку, губительна вдвойне. Неудобные орудия труда

отнимают силы. Удобные – опасны удобством; например, наличие самодельного котелка – это риск потерять и котелок, и еду, и, возможно, здоровье (если подвернешься под руку рьяному начальству)[206]. Посылка из дома – источник опасности: ее содержимое непременно отнимут. Высокий рост – источник опасности: от рослого требуют больше работы. Все, что выделяет и выделяется, ведет к смерти. Все, что выпало из поля зрения, ведет к ней же. Неприметная вешка из сухой бесцветной травы, обозначающая край запретной зоны, – граница мира живых, конвой стреляет без предупреждения.

Фактически «Колымские рассказы» представляют собой некий семантический плывун, где значение любого слова, любого термина, любого происшествия ситуативно и образуется практически в соответствии с «таблицами замены», воспетыми в рассказе «Сухим пайком»: «Мы знали, что такое научно обоснованные нормы питания, что такое таблица замены продуктов, по которой выходило, что ведро воды заменяет по калорийности сто граммов масла» (1: 76). Единственным стабильным параметром этих таблиц является конечная смерть пользователя.

С другой стороны, высокая температура – зачастую признак благополучия, с ней не погонят на работу. Не менее спасительна дизентерия – если проявляется внятным для конвоя образом. Аппендикс, ненужный рудиментарный орган, будучи вовремя «брошен к ногам всемогущего бога лагерей», позволит задержаться в больнице, продлить жизнь по меньшей мере на две недели, т. е. окажется органом жизненно необходимым. Эпидемия тифа может спасти от отправки на страшные горные командировки. Счастливая случайность выворачивает из-за того же угла, что и смерть: персонажи (пока у них есть силы) напряженно следят, пытаясь не пропустить ее; следит и читатель, совмещаясь с их состоянием, с их опытом.

При этом даже избыточные, «неважные» подробности и сведения, упершиеся в пустоту повороты не получится списать со счета, ибо эти мелочи, накапливаясь, образуют метасюжеты, параллельные сюжетам собственно рассказов или противоречащие им.

Например, один из часто упоминающихся образов «Колымских рассказов» – рука заключенного, навсегда согнутая по толщине рукояти кайла, по черенку лопаты, не разгибающаяся, не позволяющая держать ручку или иные предметы, чуждые забою: «Ложку такой рукой трудно было держать, но ложка и не была нужна на прииске» (1: 440). В рассказе «Тифозный карантин» одному из двойников автора, Андрееву, все же удается

разогнуть руку – маленькая персональная победа над лагерем. А в рассказе «Перчатка» читатель узнает, что пеллагрозная перчатка, снятая с этой руки несколько позже, в сороковых, по-прежнему согнута под инструмент – и в таком виде пребудет уже неизменно. Не покинет лагеря – потому что лагерь нельзя покинуть.

Читатель, таким образом, вынужден за любой строкой видеть возможную ассоциацию, ключ, примету, по умолчанию важную часть целого – куда более сложного и связного.

У перечисленных обстоятельств есть несколько интересных, на наш взгляд, технических следствий.

На всем протяжении «Колымских рассказов» Шаламов последовательно и непререкаемо определяет лагерь как сугубо отрицательный, смертный, запретный опыт. Но эта предельно жесткая дефиниция уже в силу самого своего бытования в тексте (особенно в данном конкретном тексте) не может существовать как изолированное высказывание. Каждое новое включение, сколь бы однозначным и моновалентным ни являлось оно само по себе, мгновенно вступает во взаимодействие с другими элементами крайне коррозийной среды и, как следствие, транслируется сразу в несколько разнонаправленных кодовых систем.

Из вывода, окончательного диагноза, не предполагающего дальнейшего взаимодействия с предметом исследования, тотальное отрицание становится в числе прочего одной из характеристик лагерной реальности. И в своем взаимодействии с внутрилагерным контекстом – контекстом культуры и метаязыком «Колымских рассказов», заставляющим вчитываться в каждый элемент текста, – порождает новый и неожиданный феномен восприятия.

Так, например, на уровне буквального прочтения сюжет рассказа «Протезы» образуется простым перечислением: заключенные перед отправкой в карцер сдают на хранение – кто споря, кто буднично, кто даже весело – свои разнообразные протезы. Подробное и обстоятельное, снабженное многочисленными отступлениями повествование постепенно создает смысловое пространство, где человек существует как механизм. Как разборная модель, детали которой могут быть изъяты, буде на то окажется соответствующее положение инструкции[207].

> Голый человек свернулся на скамейке. Стальной корсет лежал на полу…
>
> – Как записывать эту штуку? – спросил кладовщик изолятора у Плеве, толкая носком сапога корсет.

– Стальной протез-корсет, – ответил голый человек. (1: 638)

В финале рассказа эта бытовая канцелярская процедура оборачивается развернутой метафорой. Последним в списке арестованных стоит рассказчик – единственный в группе, кого отечественная история еще не одарила съемными частями тела.

– Тот, значит, руку, тот ногу, тот ухо, тот спину, а этот – глаз. Все части тела соберем. А ты чего? – Он внимательно оглядел меня голого. – Ты что сдашь? Душу сдашь?

– Нет, – сказал я. – Душу я не сдам. (1: 639)

В ситуации, когда у голого человека могут отобрать его спину, предложение сдать душу уже не выглядит столь юмористически-невинно. В контексте рассказа душа также является лишь деталью механизма, возможно и не подлежащей изъятию в настоящий момент, но безусловно отделяемой от несущей конструкции.

Более того, в традициях европейской культуры подобный запрос может исходить только из одной инстанции. И только у этой инстанции может существовать соответствующая ведомость для оформления такого изъятия – вот с этим модусом и совпадет заведующий отделением, собственно, и предложивший рассказчику отдать франкенштейновское недостающее (видимо, для построения нового человека)[208].

Заданная в финале возможность опознания карцера как отделения ада ретроактивно переосваивает все течение рассказа – меланхолическое описание изъятий и разъятий; оставаясь сугубо лагерной реальностью, становится также и развернутой метафорой, представая уже не в мемуарно-натуралистическом, а во вполне босховском свете[209].

На первый опять-таки взгляд появление образов дьявола и ада в произведении, посвященном лагерям, представляется банальностью. Отождествление лагеря и ада произошло настолько давно, что успело стать частью собственно лагерной мифологии.

Подобная аналогия была совершенно естественной: инфернальные ассоциации издавна привлекались для описания страшного человеческого опыта. Тем более что автор мог опереться на богатую традицию русской литературной чертовщины – от Пушкина и Одоевского до Сологуба и Андрея Белого.

Заметим, однако, что в рамках установившейся традиции ад

существует как отделенное от нормального мира неевклидово пространство, а дьявол трактуется как безусловно могучая, но, как правило, внешняя сила. Не случайно и булгаковский Воланд, и испанец из гриновского «Фанданго» изначально заявлены авторами как иностранцы. Даже Остап Бендер (чей образ, согласно А. Жолковскому и Ю. Щеглову[210], совмещает в себе приметы романтического дьявола и мелкого беса) называет себя «турецкоподданным».

И для Булгакова, и для Грина, и для Ильфа с Петровым, и даже для Солженицына дьявол – это экзотика, нечто, своим появлением нарушающее статус-кво и властно приковывающее к себе внимание персонажей и читателя. Ситуация, когда чертовщина становится частью быта, высовывает рыжие прусские усы из щелей повседневности, воспринимается как ненормальная, как способ показать ущербность, вырожденность этой повседневности, состояние катастрофы. (Когда Георгию Иванову потребуется описать меру выморочности революционного Петрограда – даже в сравнении с его сомнительно живым имперским предшественником, – он обратится к «Петербургу» Андрея Белого.)

Традиционный дьявол русской литературы взаимодействует с повседневностью, но его присутствие там – знак беды.

В шаламовских рассказах дьявольщина как бы возникает из лагерного быта и представлена читателю естественным – а вовсе не вырожденным – свойством местной вселенной. Дьявол «Колымских рассказов» – бесспорный и обыденный элемент мироздания, настолько не выделенный из окружающей среды, что его весьма деятельное присутствие обнаруживается лишь на изломах, на стыках метафор.

> …и я сразу проснулся от неловкого движения кого-то кожаного, пахнущего бараном; этот кто-то, повернувшись ко мне спиной в узком проходе между нар, будил моего соседа:
>
> – Рютин? Одевайся.
>
> И Иоська стал торопливо одеваться, а пахнущий бараном человек стал обыскивать его немногие вещи. Среди немногого нашлись и шахматы, и кожаный человек отложил их в сторону.
>
> – Это мои, – сказал торопливо Рютин, – моя собственность. Я платил деньги.
>
> – Ну и что ж? – сказала овчина.
>
> – Оставьте их.
>
> Овчина захохотала. И когда устала от хохота и

утерла кожаным рукавом лицо, выговорила:

– Тебе они больше не понадобятся… (1: 411)

Внутри лагерной реальности шаламовские метафоры всегда точны и исчерпывающи. За людьми, попавшими в расстрельный список, в Севвостлаге обычно приходили ночью, ибо ночью «объекты» всегда на месте – в бараке. И единственной приметой конвоира становился его сословный бараний полушубок – больше внезапно разбуженный заключенный обычно не успевал разглядеть (заметим, что к рассказчику «овчина» стоит спиной, она пришла не за ним). Троп передает строгие (и узко-конкретные) факты лагерной действительности. Возвращение метафорического хода в контекст культуры вскрывает вторую природу метафоры.

В книге «Люцифер, дьявол Средних веков» Джеффри Расселл перечисляет в алфавитном порядке наиболее характерные обличья дьявола в представлении человека Средневековья[211]. Такие же списки приводят – опираясь на труды средневековых авторов – В. Вудс («История дьявола») и М. Радвин («Дьявол в легенде и литературе»). Очень часто князь мира сего является людям в образе животного. По мнению демонологов (современных и средневековых), баран или черная овца были (наряду со змеей, черным котом, обезьяной, козлом, псом и свиньей) излюбленным воплощением дьявола.

Обратим внимание, что на протяжении короткого эпизода конвоир перешел из мужского рода в женский, превратившись из «кожаного человека» в «овчину». Резкая смена глагольных окончаний естественно привлекает к себе внимание читателя. Отсутствие четко определенного пола – одна из важнейших особенностей дьявола. Он, согласно мнению экспертов – православного Михаила Пселла, католиков Шпренгера и Инститора, – с одинаковой легкостью может принимать как мужской, так и женский облик.

И, конечно, причины появления в бараке «кожаного человека» сами по себе наводят на мысль о потусторонних силах. Не счесть песен, сказок и легенд, в которых дьявол приходит за человеком среди ночи и заживо уносит туда, где уже не требуются шахматы.

И все же по обычной ГУЛАГовской процедуре из бараков прямо под сопку не уводили – этому непременно предшествовала некая серия манипуляций: арест, следствие – и тут шахматы могли бы на время и пригодиться. Но как показали исследования Арсения Рогинского, именно в момент действия рассказа эту обычную процедуру заместила особая директива Ежова № 409 от 5 августа 1937 года; дела рассматривались зачастую заочно, по

представлению местной оперчасти, вердикт потом спускался вниз едва ли не по телефону:

> …люди работали, они ничего не знали, все происходило за их спиной. Выходили на работу, лежали в больнице… А потом однажды их выводили прямо из жилых бараков. Говорили, что на этап. А вели на расстрел. (Рогинский 2013: 13)

То есть слова овчины / кожаного человека в данном эпизоде не метафора, не стяжение долгой процедуры, а самая что ни на есть бытовая бюрократическая правда. Локальные обстоятельства образа действия[212].

Итак, из суммы примет и событий возникает совершенно отчетливая картина, в которой черный человек в шубе навыворот является потусторонней силой во всех смыслах этого слова. Но происходит это только и исключительно в той точке, где текст встречается с сознанием читателя. Сама овчина (в отличие от опричников или петровского Всешутейшего собора) не занимается сознательным или полубессознательным антиповедением в рамках той или иной культуры. Она просто ведет себя. Она не изображает смерть/дьявола/проводника, явившегося за душой, или, скажем, персонажа раешника или пьесы о царе Ироде, хотя и внешне, и структурно похожа на них до неотличимости. Она, сама того не осознавая, совпадает с ними по модусу. И модус этот может быть опознан там и тогда, где существует ресурс для опознания.

> Жители отнеслись к незваным гостям с привычным безразличием, покорностью. Только одно существо выразило резкое недовольство по этому поводу. Сука Тамара молча бросилась на ближайшего охранника и прокусила ему валенок. Шерсть на Тамаре стояла дыбом, и бесстрашная злоба была в ее глазах. (1: 99)

И в русской, и в западноевропейской традиции до сих пор существует представление о том, что домашние животные – особенно собаки – безошибочно опознают нечисть в любом обличье. Поведение Тамары при появлении в поселке оперативного отряда ОГПУ отвечает всем фольклорным канонам собачьей реакции на нечистую силу, за одним лишь исключением. Тамара не лаяла – якутские ездовые собаки не умеют лаять. Следует также вспомнить, что суеверие, запрещающее прямо поминать черта, породило множество эвфемизмов, и одно из них – выражение «незваный гость»[213].

Впрочем, в круг инфернальных ассоциаций вовлечены не только штатные сотрудники ГУЛАГа. Ранее, анализируя рассказ «На представку», мы уже говорили об источающей густой запах серы атмосфере чертовщины, связанной в «Колымских рассказах» с образами блатных.

Так, например, рассказ «Выходной день» начинается с того, что в редкий для Колымы выходной священник Замятин «из соседнего со мной барака» служит тайком на таежной поляне литургию Иоанна Златоуста. Замятин убежден, что это «ненастоящая» обедня, что он просто повторяет, проговаривает воскресную службу – и не замечает ни того, что окружающий его «серебряный лес» стал похож на прекрасный храм, ни внимающих ему, как святому Франциску, белок «небесного цвета», ни чудесного превращения, произошедшего с висящим на его шее наподобие епитрахили казенным вафельным полотенцем: «Мороз покрыл полотенце снежным хрусталем, хрусталь радужно сверкал на солнце, как расшитая церковная ткань» (1: 156).

Таким образом, сторонний зритель – и читатель – становится как бы свидетелем маленького чуда, о котором, как и положено по логике чуда, не подозревает сам Замятин: лес превратился в церковь, грязные обноски заключенного – в праздничное облачение, и священник на время службы был одет лучше, чем трава и лилии полевые.

Простившись с Замятиным, рассказчик случайно становится свидетелем убийства собаки[214] – двое заключенных-уголовников зарубили щенка овчарки и сварили мясной суп. А остатки предложили сначала рассказчику, а потом «попу» Замятину, сказав, что это баранина. Когда священник возвращает им пустой котелок, уголовник, убивший собаку, рассказывает ему, что это за мясо и куда делся прирученный Замятиным щенок по кличке Норд.

И человек, до того казавшийся слишком живым для лагеря, обретает все приметы мертвеца. Чудо в лесу было настоящим, настоящим окажется и обратное, недоброе чудо.

> Замятин стоял за дверьми на снегу. Его рвало. Лицо его в лунном свете казалось свинцовым. Липкая клейкая слюна свисала с его синих губ. (1: 158)

Что же с ним произошло?

Здесь следует оговорить, что собака и в народной, и в церковной и книжной культуре – существо амбивалентное. С одной стороны, собака – нечистое животное, символ и вместилище множества пороков от лени и жадности до гнева, ей закрыт вход в церковь, сам дьявол нередко оборачивается псом. С

другой – как уже упоминалось выше, согласно поверьям, собаки обладают способностью чуять и отгонять своим лаем нечистую силу. «И прииде вторые Сатана и восхоте на Адама напустите злу скверну, и виде, собаку при ногах Адамлевых лежащу, и убояся вельми Сатана. Собака начала зло лаяти на диавола…»[215].

Заметим также, что в лагерном мире собаки по очевидным причинам также являются существами в лучшем случае амбивалентными.

Но нет никаких сомнений в том, что поедание собачьего мяса в русской культуре считалось вещью негодной, нежелательной и отвратительной. Достаточно вспомнить случай, описанный Герценом, когда князь Долгорукий из мести накормил обидевших его пермских чиновников пирогом с собачиной: «Полгорода занемогло от ужаса» (Герцен 1969: 211). Не вызывает также сомнений, что убийство в пищу доверчивого домашнего животного также маркировано отрицательно. Если добавить к этому, что Замятин до того жаловался рассказчику на отсутствие святых даров – хлеба и вина, то причастие собачьим мясом, данное – сознательно и намеренно – священнику, начинает выглядеть даже не как «угрожающая пародия» на таинство (так определила эту ситуацию Леона Токер[216]), а как «антиповедение», дьяволослужение, «черная месса». Причем не только со стороны уголовников, блатных, но и со стороны лагеря как системы – ведь авторам шутки, предложившим «попу» собачью плоть, неоткуда было знать ни про литургию, ни про внимавших ей белок, ни про жалобу на отсутствие крови и плоти Христовых.

Удивительным образом мы наблюдаем здесь не только распад классического сюжета о возможности даже на этом краю сохранить в себе нечто последнее, нечто важное, не принадлежащее лагерному миру, не затронутое им, но и формирование иного, тоже укорененного во внешнем мире, внешней культуре сюжета о всепроникающем кощунстве, осквернении и чертовщине.

Момент случайного совпадения здесь можно не рассматривать: Варлам Шаламов был сыном священника – миссионера на Аляске, занимавшегося активной просветительской работой; он присутствовал на многочисленных церковных и околоцерковных диспутах, живо интересовался средневековой литературой[217] и обладал идеальной памятью. Из множества подробностей он выбирает именно те, что имеют шанс быть опознанными читателем – в том числе и знакомым с церковной или народной культурой только по книгам или понаслышке.

Более того, этим приемом он будет пользоваться постоянно.

Собственно, каждое появление персонажей-уголовников на страницах «Колымских рассказов» тянет за собой цепочку адских ассоциаций. Так, например, лагерный жаргон осмысляется как сознательное осквернение языка: «Слова эти – отрава, яд, влезающий в душу человека…» (1: 187). В «Записных книжках» Шаламов определяет блатную лексику как – дословно – «Словарь Сатаны» (5: 263). В публицистических «Очерках преступного мира» Шаламов говорит об уголовниках как о «подземном ордене» (2: 43)[218]. Инфернальные приметы уголовников полностью соответствуют той убийственной, растлевающей роли, которую играли в лагере «социально близкие».

Дьявольщина, разлитая по тексту «Колымских рассказов», не ограничивается пределами человеческого общества. Выше мы неоднократно показывали, что непредсказуемость, индетерминированность сюжета, в «Колымских рассказах» служат формой отражения иррациональности лагерного мира (с точки зрения помещенных в него людей). Со времен Средневековья и в русской, и в западноевропейской традиции рациональность, порядок, устроение были атрибутами Бога (недаром одно из названий рая переводится с вульгарной латыни как «небесный порядок»). Индетерминированность, хаос, нарушение правил естественно становятся свойствами дьявола и ада.

На дверях дантовского ада начертано: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» («Входящие, оставьте упованья»). Шаламов много и подробно – и прямо, и непрямо – пишет о вреде, о смертоносности надежды в лагерном мире.

Мы также говорили о том, что пространство «Колымских рассказов» – это вполне традиционное «могильное» пространство потустороннего мира: «Шел снег, и небо было серым, и земля была серая, и цепочка людей, перебиравшихся с одного снегового холма на другой, растянулась по всему горизонту» (1: 179). А время – по мере поглощения человека лагерем – становится неизмеримым, неощутимым «сейчас», посмертной вечностью.

И этот потусторонний мир властно заявляет права на все, что находится в нем. Шаламов тщательно и подробно описывает физическое состояние обитателей лагеря:

> …но ран оставалось все меньше и меньше – их место занимали сине-черные пятна, похожие на тавро, на клеймо рабовладельца, торговца неграми… (1: 210)

Во многих позднесредневековых работах по демонологии можно встретить подробное описание «чертовой метки». Это, согласно определению Николя Реми, – черное, синее, коричневое

или бесцветное нечувствительное к боли пятно, по форме чаще всего напоминающее клеймо или отметину от когтя. Надо сказать, что позднейшие демонологи дружно описывают «дьявольскую метку» именно в этих категориях. Например, тот же Николя Реми в «Демонолатрии» объясняет, что «прежние времена знали много вопиющих случаев варварской жестокости хозяев в отношении рабов, но самым нестерпимым ее проявлением было то, что они покрывали их рубцами меток… Так и в наши дни Дьявол клеймит и метит тех, кого приобрел в свою власть, знаками жестокого нечеловеческого рабства…» (Remy 2008: 8–9; перевод мой. – *Е. М.*), а Франческо-Мария Гуаццо в своем труде «Compendium Maleficarum» пишет следующее: «Десятое, он полагает свой знак на какую-то часть их тела, подобно тому как клеймят беглых рабов» (Guazzo 1988: 15; перевод мой. – *Е. М.*). Присутствие «чертовой метки» означало, что отмеченный находится в безраздельной власти дьявола.

> На своих работниц аммонитный завод ставил свое клеймо – волосы их, будто после пергидроля, делались золотистыми. (1: 562)

И в русской, и в европейской традиции золото, золотой (да и просто желтый) цвет прямо ассоциируется с дьяволом[219]. Тем более что и аммонит – взрывчатое вещество, предназначенное для горных разработок, – является несомненной принадлежностью хозяина огня и подземелий[220].

Более того, зачастую в контексте «Колымских рассказов» лагерный мир отождествляется не только с владениями дьявола, но и с самим дьяволом.

> Золотой забой из здоровых людей делал инвалидов в три недели: голод, отсутствие сна, многочасовая тяжелая работа, побои… В бригаду включались новые люди, и Молох жевал… (1: 419)

Любопытно, что слово «Молох» интонационно никак не выделено из текста, как будто это не метафора, а название какого-нибудь реально существующего лагерного механизма или учреждения[221]. Молох, как, собственно, и многие прочие представители языческих пантеонов, в христианской традиции постепенно превратился в одного из бесов. «Дьявольский» ассоциативный ряд поддерживается также занятием лагерного молоха: во многих средневековых текстах (апокрифических или художественных), описывающих схождение в ад, дьявол изображен пожирающим (или пережевывающим) грешников. См.,

например, описание Люцифера в «Божественной комедии» Данте:

> …Шесть глаз точили слезы, и стекала
> из трех пастей кровавая слюна.
> Они все три терзали, как трепала,
> по грешнику, так, с каждой стороны
> по одному, в них трое изнывало.
>
> *(Данте 1967: 221–222)*

И занимается эта сущность исконным дьявольским делом: искушает, растлевает, губит – и сдвигает границы. Даже в тех случаях, когда они кажутся нерушимыми.

Герой рассказа «Чужой хлеб», отъев несколько кусков от пайки, хранившейся в бауле доверявшего ему человека, «заснул, гордый тем, что я не украл хлеб товарища» (2: 179). Он слишком голоден. Для него «не украл» уже значит «не украл весь». Рассказчик «Выходного дня» не предупредит священника о том, что в предлагаемой ему миске не баранина (а потом еще будет сочувственно разговаривать с ним). Рассказчик «Вечной мерзлоты» – фельдшер из заключенных, ответственный, разумный человек, пытающийся заботиться о людях, – станет причиной самоубийства перепуганного истощенного лагерника, отправив его на «общие работы», ибо, сам перестав быть «доходягой», тут же забудет, насколько ужасно это состояние и насколько мало человек, пребывающий в нем, способен внятно объяснить свои нужды. «И я понял внезапно, что мне уже поздно учиться и медицине, и жизни» (1: 374).

Шаламов не только создает густую сеть «культурных» дьявольских ассоциаций, но и жестко укореняет ее в тексте как бы случайными репликами персонажей: «– Да, мы в аду, – говорил Майсурадзе. – Мы на том свете. На воле мы были последними. А здесь мы будем первыми» (2: 238).

(Лагерное скрещение и переосмысление «Библии» и «Интернационала», пожалуй, также заслуживают внимания: кто был ничем, тот станет всем, и последние сделаются первыми – только не в царстве социализма и не в царстве истины, а в совершенно ином царстве.)

> …Мы с вами не то что по ту сторону добра и зла, а вне всего человеческого[222]. (1: 477)

Ср. также проговорки рассказчика:

> Есть мир и подземный ад, откуда люди иногда возвращаются, не исчезают навсегда. Сердце этих людей наполнено вечной тревогой, вечным ужасом темного мира, отнюдь не загробного[223] (2: 166);
>
> Все было какой-то единой цветовой гармонией – дьявольской гармонией. (1: 62)

И исключительно редко дьявольские коннотации представлены открытым текстом. Так, рассказ, повествующий о прибытии на Колыму новой партии заключенных, получает название «Причал ада» (цикл «Воскрешение лиственницы»), а финал рассказа «Поезд» звучит так: «Я возвращался из ада» (1: 658).

При этом интерес вызывает не только сам факт постоянного присутствия дьявола в тексте «Колымских рассказов», но и качество этого присутствия. Чертовщина как бы «разлита» по тексту и существует в нем наряду с прочими свойствами лагерной действительности. Дьявол «Колымских рассказов» виден, конечно, скорее краем глаза, но именно «дан в ощущениях» и не зависит от сознания автора, неоднократно заявлявшего о своей нерелигиозности.

Любопытно, что используемый Шаламовым «ассоциативный материал» жестко ограничен временными и культурными рамками. Средневековые тексты, церковные представления о дьяволе и кощунстве, элементы народной культуры, связанные с нечистой силой, активно упоминаются, цитируются, встраиваются в сюжет, а куда более привычная читателю и куда более легко опознаваемая позднейшая традиция – в том числе и романтическая – если и привносится в текст, то только для того, чтобы распасться под воздействием лагерной среды, как это было с гоголевскими мотивами в рассказе «На представку».

Следует отметить еще одну любопытную особенность: лагерь «Колымских рассказов» является адом, не-бытием как бы сам по себе – его инфернальные свойства не зависят от идеологии его создателей или предшествовавшей созданию системы ГУЛАГа волны социальных потрясений[224]. Собственно, в «Колымских рассказах» Шаламов вовсе не описывает генезис лагерной системы. Лагерь возникает как бы одномоментно, вдруг, из ничего, и даже физической памятью, даже болью в костях уже невозможно определить, «в какой из зимних дней изменился ветер и все стало слишком страшным…» (1: 423).

Собственно, согласно Шаламову, «трагедия заключается в том, как могли люди, воспитанные поколениями на гуманистической литературе („от ликующих, праздно

болтающих“), прийти при первом же успехе к Освенциму, к Колыме»; в том, что «возвратиться может любой ад» и «„Колымские рассказы“ его не остановят» (6: 583).

> Никакими политическими ошибками и злоупотреблениями, никакими отклонениями от исторического пути невозможно объяснить всеобъемлющую победу смерти над жизнью. В масштабах этого явления всякие сталины, берии и прочие – лишь фигуранты, не более. (Тимофеев 1991: 190)

Лагерь «Колымских рассказов» един, целен, вечен, самодостаточен, неуничтожим – и совмещает в себе традиционные функции пассивного и активного злого начала. То есть является не злом и даже не однозначным беспримесным злом, но той степенью зла, для воспроизведения которой потребовалось вызвать на страницы «Колымских рассказов» столь же однозначный образ средневекового – неамбивалентного[225] – дьявола, ибо ее невозможно было описать в иных категориях.

Но что делать с тем обстоятельством, что из вечной пары – Дьявола и Доброго Бога – в мире «Колымских рассказов» существует только первый?

В рамках текста персонажам Шаламова не у кого просить заступничества – да они и не всегда могут это сделать или даже вспомнить, как это делается, поскольку и у тех, для кого это важно, навыки религиозной жизни вымываются и разъедаются лагерем, как и все прочие навыки и воспоминания. В рассказе «Апостол Павел» глубоко верующий Адам Фризоргер забывает имя одного из апостолов (точно так же как рассказчик из «Необращенного» не может вспомнить драгоценные для него стихи Блока (1: 277)).

В определенном смысле это естественно: Шаламов был не просто атеистом, а атеистом демонстративным, постоянно подчеркивавшим, что даже в самых худших обстоятельствах ни разу не обращался к Богу. В рамках традиции, которую он использовал, это тоже может быть естественным; в «Записных книжках» за 1954–1955 годы есть запись: «Данте не рифмовал слова „Христос“ и в „Аду“ даже не упоминал» (5: 260).

Нам, однако, представляется, что Шаламов использовал дьявола и ад как своего рода томистскую метафору, как способ отобразить и обозначить то предельное отсутствия бытия, которым для него является лагерь. Причем является не в силу политических причин, а в силу физиологических. Человек по Шаламову – относителен, и мерой ему служат миска каши, несколько дней в тепле. Ввиду этой относительности растление и

смерть – абсолютны и являются абсолютным же злом. И для адекватного отображения этого зла ему потребовался дьявол из тех времен и слоев культуры, в которых сохранился нужный ему язык, вообще признающий повседневное бытовое существование зла как такового. Что же касается Бога, то, видимо, Шаламов не испытывал художественной необходимости в этой гипотезе.

И оставалось бы только удивляться, что вот эту сложную воплощенную аллюзию, прозу, построенную по принципам поэзии, кто-то мог принять за очерк, отчет, деперсонализованный опыт.

Но только что мы говорили о том, что любая подробность у Шаламова в первую очередь точна. И какие бы дополнительные структуры она ни поддерживала, существование какой сложной метафорики ни обеспечивала, укоренена она в параметрах лагерной действительности. Является объектом двойного назначения.

И если в «Колымских рассказах» вдруг обнаруживается «дьявол в деталях», то где он располагается в колымской – или неколымской – реальности?

И вот здесь мы хотели бы перейти к одной особенности советского пейзажа, которую до сих пор – в силу разных причин – не затрагивали авторы, пишущие о лагерной литературе.

Советская власть – как по причинам пропагандистским и идеологическим, так и в силу происхождения части личного состава – от начала пыталась говорить народным языком (как она его себе представляла), задействовать народные практики, использовать коды, внятные большинству населения.

На агитплакатах образца 1918 года товарищ Троцкий в виде святого Георгия поражал гидру контрреволюции, защищая небесный град Красную Москву; во время кампаний «комсомольского рождества» образца 1922 года и далее активистам рекомендовалось проводить обход по домам с красной звездой, «славя Советскую власть»[226], – так сказать, колядовать; от идеи кремировать труп вождя ЦК отказался, опасаясь, что в сознании ширнармасс огненное погребение слишком связано с огненной же геенной[227] и может вызвать ненужные ассоциации.

В народную форму пытались влить советское, революционно-марксистское содержание, однако достаточно часто форма застила аудитории глаза, а широкие народные массы встречным ходом активно включали новую политическую действительность в традиционный оборот смыслов.

Следует отметить, что диапазон этого освоения был весьма широк: от спонтанно написанного в 1924 году в селе Кимильтей

(сорок километров до станции Зима) по инициативе местных комсомольцев на святки вполне аутентичного «покойнишного воя» по Владимиру Ильичу Ленину – со ссылками на местное, кимильтейское, представление о том, кому быть следующим царем на Москве («Ой уш мы склоним та сваю галоушку / Ка той старонушки, ка Льву Давыдычу. / Ой станим знать аднаво, да станим слушатца»)[228], в итоге фольклористические статьи, посвященные этому плачу, очень быстро оказались в списках запрещенной литературы[229], – до чтения знамений земных и небесных в буквальном смысле по спичкам (*«По району распространяются разговоры о том, что наступает время антихриста, для доказательства практикуют примеры, складывая из спичек цифру 666, а затем из этого же числа спичек складывается имя Ленина»* – Сводка Информационного отдела Рязанского окружкома ВКП(б) партийному руководству округа о классовой борьбе вокруг колхозного строительства, январь 1930[230]).

Для нас сейчас неважно, о советском или антисоветском сообщении идет речь в каждом конкретном случае; важна способность и готовность аудитории систематически трактовать окружающую действительность как набор посланий, подлежащих прочтению. Важна основополагающая презумпция, что в основе всего – от способа похорон до возможных комбинаций из определенного числа спичек – лежит сообщение, которое может быть и должно быть расшифровано.

В 1923 году товарищ Сталин с грустью констатировал, что в среднем около 60 % личного состава партии на местах – политически неграмотно. Неграмотность эта была открыто признаваемым обстоятельством и даже нашла отражение в многочисленных художественных произведениях.

Мы хотели бы предположить нечто иное: распространенность как внутри партии, так и вне ее своеобразной альтернативной грамотности, в том числе и политической, – грамотности на ином языке. Освоение же политграмоты в партийном смысле слова создавало ситуацию двуязычия.

Комсомольцы, заказавшие кимильтейским девчатам покойнишный вой по Ленину и потом с этим воем хоронившие идею вождя в черном лаковом гробу на станции Зима, были частью обоих культурных массивов.

Процессу взаимопроникновения двух сред мы обязаны такими мощными социокультурными явлениями, как революционный канцелярит (Евгений Поливанов исключительно точно назвал его советским аналогом церковнославянского[231]) или соцреализм – изображение высшей, должной реальности,

которая в будущем совместится с текущей и в этом качестве является более настоящей, чем наблюдаемое вокруг. Язык истины и «богообщения», он же язык власти – и образ грядущего Царствия, которое и является подлинной действительностью[232].

До поры этот процесс имел характер стихийный и в достаточной степени обусловленный тем, что советская и традиционная формы мышления часто сочетались в одном и том же физическом лице.

«Ленинский призыв» и «поворот лицом к деревне» привели в партию новые сотни тысяч людей, для которых описанный выше язык спичек был родным. Достаточно быстро люди эти составили большинство в партийном и советском аппарате, в том числе и в его руководстве. Уже в 1930-м примерно 30 % секретарей обкомов, крайкомов и ЦК национальных партий составляли лица без дореволюционного стажа и с образованием не выше начального (собственно, менее 1 % нововступивших имели высшее образование, 26 % были самоучками). В 1939 году «силою вещей», т. е. ходом террора, эта цифра увеличилась до 80,5 %.

С течением времени, распространением грамотности, идеологизацией частной жизни и увеличением административного давления на душу населения зона контакта между двумя языками расширялась, создавая базу для полноценной обратной связи.

В статье «Опасные знаки и советские вещи», написанной в соавторстве с А. Архиповой, мы подробно рассматривали этиологию советской «охоты на семиотическую диверсию» образца тридцатых, когда объектом символической антисоветской порчи мог оказаться любой предмет и советский мир превратился в текст, пораженный вражеским вирусом.

В декабре 1934 года художник Н. И. Михайлов написал эскиз картины, посвященной прощанию с Кировым. У гроба, естественно, стояли вожди революции. Эскиз, писавшийся второпях, за сутки, без набросков, участвовал в конкурсе, был сфотографирован для журнала «Искусство» – и вот тут на черно-белой фотографии из складок знамен и элементов толпы вдруг сложился прежде невидимый череп или даже (в зависимости от глаз смотрящего) полный хищный скелет[233].

К делу отнеслись с предельной серьезностью. Оно стало предметом обсуждения экстренного заседания правления МОСХ, на которой Алексей Александрович Вольтер, председатель МОСХ, говорил, в частности, следующее:

> Тут может быть очень хитрая механика. Может быть, живопись, в общем, построена в расчете на то, что когда

> сфотографируется, то красный цвет перейдет в серый, и тогда совершенно ясно видна пляска смерти, увлекающая двух наших любимейших вождей. (Стенограмма 2011)

Естественно, Михайлов был тут же арестован, но сама возможность существования «хитрой механики» потрясла воображение цензуры – и три недели спустя появился «Приказ № 39 по Главному Управлению по делам литературы и издательств»:

> Как замаскированная контрреволюционная вылазка квалифицирована символическая картина художника Н. Михайлова «У гроба Кирова», где посредством сочетания света и теней и красок были даны очертания скелета.
>
> То же обнаружено сейчас на выпущенных Снабтехиздатом этикетках для консервных банок (вместо куска мяса в бобах – голова человека).
>
> Исходя из вышеизложенного – ПРИКАЗЫВАЮ:
>
> Всем цензорам, имеющим отношение к плакатам, картинам, этикеткам, фотомонтажам и проч. – установить самый тщательный просмотр этой продукции, не ограничиваться вниманием к внешнему политическому содержанию и общехудожественному уровню, но смотреть особо тщательно все оформление в целом, с разных сторон (контуры, орнаменты, тени и т. д.) чаще прибегая к пользованию лупой». (Пользование лупой 1996)

Для нас второй пример – с головой человека на этикетке консервной банки – едва ли не важнее первого. Ибо скелет, обнимающий Сталина, вне зависимости от того, привиделся он зрителям или нет, мог быть истолкован как вражеская пропаганда или даже угроза и в рамках нормальной практики. А вот плавающая в бобах голова могла сделаться антисоветским сообщением и поминаться через запятую с террористическим скелетом только в уже упоминавшейся зоне партийно-кимельтейского (вернакулярного) двуязычия[234].

Что особенно важно: цензорам не дают – да и не могут дать – четких инструкций о том, какие «сочетания красок, света и теней, штрихов, контуров» следует рассматривать как потенциально контрреволюционные, какой уровень разрешения использовать.

Соответственно, под подозрением оказывается все.

Таким образом, отныне при цензурном анализе, как при

чтении стихотворения, в процесс смыслообразования включаются все элементы целого – и все элементы, связанные с этими элементами. Изображение, будь это «плакат, картина, этикетка, фотомонтаж» или «проч.», с неизбежностью превращается в художественный-текст-по-Лотману – в генератор текстов и генератор языков.

Последовавший (успешный) поиск вражеских символов – на пуговицах реальных (см., например, дело Ф. Элендера, описанное у Ватлина[235]) или изображаемых («на портрете т. Сталина пуговица френча пришита крестообразно и имеет большое сходство с фашистской свастикой»[236], на домах, маслобойках, обложках тетрадей, спичечных коробках и прочих предметах быта – закрепил данный способ чтения повседневности как нормативный для ответственных работников.

В рамках общей кампании бдительности он стал также долгом и простых граждан. Количество людей, активно вовлеченных в процесс поиска значений, возросло до десятков миллионов. Следствия не замедлили – в соответствующие учреждения потекла волна снизу, и если сотрудники Главлита и прочих органов впадали в билингвизм постольку, поскольку сами совмещали эти языки в быту (что было вероятно ввиду «ленинского призыва», но все же не обязательно), то низовая кампания была пронизана им насквозь:

> Над портретом кандидата флаг с изображением товарища Ленина и товарища Сталина. Прошу Вашего внимания на разрисовку усов товарища Сталина. Впечатление, что нарисован козел с рогами, лапами и хвостом. (Шевченко 2004: 167)

Язык цензуры полностью освоен языком фольклора – в усах Сталина прячется уже не свастика, не знак троцкистско-зиновьевской шайки, а непосредственно и лично сатана в облике козла.

> Скрытый знак отныне указывает не на профиль идеологического врага, но на дьявола – отчасти потому, что для людей, транслирующих эти интерпретации, «фольклорный язык» гораздо ближе, чем идеологический, а иных инструментов в их распоряжении часто не имеется, а отчасти потому, что силой обратного влияния идеологический враг – скрытый, неощутимый, повсеместный, могущественный, распознаваемый только по тому вреду, который он наносит ткани советской действительности, занимает

нишу дьявола – а значит, становится им. (Архипова, Михайлик 2017)

И это очень старый, знакомый и привычный местный дьявол – тот, что породил в глубоко досоветской России, например, представление о таких иконописных практиках: «Некоторые богомазы на загрунтованной доске пишут сперва изображение дьявола, и когда это изображение высохнет, снова загрунтовывают и уже на этом втором грунте изображают угодника» (Иваницкий 1890: 119)[237]. И с этим же связан панический поиск (и уничтожение) «адописных» икон – или уже упоминавшийся способ установления адской природы Ленина через спички.

Нам представляется, что тот способ чтения – один из способов чтения, – который задействовал Шаламов в «Колымских рассказах»; тот механизм изображения действительности, когда подлинная – и смертельно враждебная, несовместимая с человеком – реальность проступает при внимательном чтении, состыковывается из, казалось бы, не связанных между собой элементов, – это тот самый способ чтения мира-как-текста, который был свойственен обществу, породившему лагерь как явление. Обществу, которое в попытке устремиться в будущее, создать новый мир и нового человека на самом деле воссоздало и многократно усугубило собственное прошлое – в его самых истерических проявлениях. И застыло в нем.

Неудивительно, что портрет этого общества, написанный отчасти на его языке, сочли фотографией. Мир, прочитанный как текст, становится текстом, прочитанным как мир.

Впервые: Russian Literature, Amsterdam. Vol. XLVII–II (15 February 2000). P. 199–219.

Champion 2011 – *Champion M.* Scourging the Temple of God: Towards an Understanding of Nicolas Jacquier's Flagellum haereticorum fascinariorum (1458). Parergon. 28.1. 2011.

Guazzo 1988 – *Guazzo F.-M.* Compendium Maleficarum: The Montague Summers / Edition translated by E. A. Ashwin. NY: Dover Publications, inc., 1988.

Jurgenson 2007 – *Jurgenson L.* Spur, Dokument, Prothese Varlam Šalamovs Erzählungen aus Kolyma // Osteuropa. 2007. № 6. S. 169–182.

Mikhailik 2000 – *Mikhailik E.* Potentialities of Intertextuality in V. Shalamov's Short Story «On Tick» // Essays in Poetics. Keele. 2000. № 25. P. 169–186.

Remy 2008 – *Remy N.* Demonolatry: An Account of the Historical

Practice of Witchcraft: The Montague Summers / Edition translated by E. A. Ashwin. NY: Dover Publications, inc., 2008.

Rudwin 1970 – *Rudwin M.* The Devil in Legend and Literature. New York: AMS Press, 1970.

Russell 1972 – *Russell J. B.* Witchcraft in the Middle Ages. Ithaca; London: Cornell University Press. 1972.

Toker 1991 – *Toker L.* A Tale Untold: Varlam Shalamov's A Day Off // Studies in Short Fiction. 1991. № 28 (1). P. 1–8.

Toker 2000 – *Toker L.* Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Toker 2007 – *Toker L.* Testimony and Doubt: Shalamov's «How It Began» and «Handwriting» // Real Stories: Imagined Realities: Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts. Tampere: Tampere University Press, 2007. P. 51–67.

Woods 1973 – *Woods W.* History of the Devil. W.H. Allen/Virgin Books, 1973.

Архипова, Михайлик 2017 – *Архипова А., Михайлик Е.* Опасные знаки и советские вещи // НЛО. 2017. № 1 (143). С. 130–153.

Блюм 2003 – *Блюм А. В.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991. Индекс советской цензуры с комментариями. СПб, 2003.

Булгаков 2002 – *Булгаков М. А.* Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 2002. Т. 2.

Ватлин 2012 – *Ватлин А. Ю.* «Ну и нечисть»: немецкая операция НКВД в Москве и Московской области 1936–1941 гг. М., 2012.

Великанов 1998 – *Великанов В.* И. Судьбы людские (семейная хроника) / Вступ. ст. С. Г. Дроздова; ред. С. Волкова. М., 1998.

Герцен 1969 – *Герцен А.* Былое и думы. М., 1969.

Жолковский 1994 – *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы, М.: Наука, 1994.

Иваницкий 1890 – *Иванщкий Н. А.* Материалы по этнографии Вологодской губернии. Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России. Вып. 2. М., 1890.

Иванова 2006 – *Иванова Т. Г.* Плачи о Ленине в свете фольклорной традиции и советской идеологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История. 2006. Вып. 1. С. 100–106.

Мюшембле 2000 – *Мюшембле Р.* Очерки по истории дьявола XII–XX вв. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Поливанов 1931 – Поливанов Е. Д. О блатном языке учащихся и о «славянском языке» революции. //За марксистское языкознание. М.: Федерация, 1931. С. 161–172.

Рогинский 2013 – *Рогинский А. Б.* От свидетельства к литературе. Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М., 2013. С. 12–14.

Стенограмма 2011 – Стенограмма экстренного заседания правления МОССХ // Континент. 2011. № 148. http://magazines.russ.ru/continent/2011/148/mo45.html (29.08.2017).

Тимофеев 1991 – *Тимофеев Л.* Поэтика лагерной прозы // Октябрь. 1991. № 3. С. 182–195.

Шевченко 2004 – *Шевченко О.* Органи державної безпеки Київщини (1919–1991) у фотографіях і документах. Київ, 2004.

Щеглов 1986 – *Щеглов Ю. К.* Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов) // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 85–117.

Юргенсон 2005 – *Юргенсон Л.* Двойничество в рассказах Шаламова // Семиотика страха. Сборник статей / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. М., 2005. С. 329–336.

notes

Примечания

1

В первом номере «Вестника русского христианского движения» за 1981 год опубликован вариант, записанный А. Морозовым со слов Шаламова в октябре – ноябре 1980-го: «Я был неизвестным солдатом / Подводной подземной войны, / Истории важные даты / С моею судьбой сплетены» (Шаламов 1981: 115). Что интересно, встык к подборке «ВРХД» опубликовал очередной сегмент «Красного колеса» А. Солженицына.

2

«Мне думается, что проза Белого и Ремизова была единственной русской прозой – восстанием против канонов русского романа» (Шаламов 2013, 6: 195). В дальнейшем проза В. Шаламова, кроме отдельно оговоренных случаев, цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.

3

«И только Вологда, снежная Вологда, ссыльная Вологда – молчала. Я знал почему. Этому было объяснение. В 1918 году в Вологду приехал начальник Северного фронта М. С. Кедров. Первым его распоряжением по укреплению фронта и тыла был расстрел заложников» (2: 195).

Потом он цитировал себя же в «Вишере»: «Какие же вы вожди, – сказал я, – что вы не знаете, где ваши люди» (4: 247).

Впоследствии эту фразу процитирует в своей Нобелевской речи Светлана Алексиевич, объясняя, летописцем какого именно общества она себя ощущает. Но для Алексиевич попытка построения нового мира есть задача, обреченная по определению; для Шаламова же и тогда, когда он писал воспоминания о Москве двадцатых годов, кажется, горестным обстоятельством было само поражение и то, что причиной его оказались фундаментально неверные представления о человеке и природе человека – могло быть иначе.

Интересно, что именно отказ от привычной разметки и отсутствие привязки к конкретной исторической и этической ситуации (позволяющей трактовать лагерь как событие прошлого), оттолкнувшие не только Чуковскую или Дара, позволил Алену Бадью опознать в Шаламове своего и опираться на «Колымские рассказы» в попытках сформулировать новый левый способ мыслить политику (см.: Бадью 2005).

7

См., например, замечательное расследование Якова Клоца, посвященное исключительной по невежеству и небрежению историей публикации «Колымских рассказов» в тамиздате. Так, Роман Гуль, главный редактор «Нового журнала», не только публиковал «Колымские рассказы» вразброс, не только редактировал их под свой вкус, никак не сообразуясь с шаламовской поэтикой (например, выбросив из рассказа «Шерри-бренди» все, что позволяет опознать его как художественный текст, а не как отчет о реальных обстоятельствах гибели Мандельштама), но и мотивировал потом фактом этой же варварской правки затруднительность перевода «Колымских рассказов» на польский: «У меня две разных рукописи и обе на тяжелейших зероксах – сто пудов! Но это не препятствие, в конце концов. А препятствие вот в чем. Помещенные в „Н<овом> Ж<урнале“) рассказы Шаламова – отредактированы мной и иногда довольно сильно. Без редакции его рассказы помещать нельзя, это будет плохо. И переводить их прямо с рукописи – будет нехорошо. Как тут быть – я не знаю» (Клоц 2017).

8

Об этой перекличке, правда, совершенно в ином ключе, пишет Сергей Соловьев в статье о последствиях Освенцима (Соловьев 2011: 217).

9

Следует заметить, что именно эту роль, роль свидетеля, Шаламову уже многие годы стараются навязать с удивительным постоянством, причем местами в посмертно-императивном порядке. Вот что, например, пишет философ Валерий Подорога в статье «Дерево мертвых: Варлам Шаламов и время ГУЛАГа»: «Стать свидетелем – вот к чему должен стремиться бывший узник ГУЛАГа. Поэтому литературный опыт В. Ш. следует рассматривать с точки зрения документа и абсолютного свидетельства» (Подорога 2017: 218–219).

10

Следственное дело 1943 г. № 125856. https://shalamov.ru/documents/13/14.html (04.04.2018).

https://shalamov.ru/documents/13/7.html (04.04.2018).

12

Следует отметить, что до определенного момента ситуации, когда публикаторы хотели сохранить авторскую композицию, а не пренебрегали ею, были скорее исключением, чем правилом. См., например: Клоц 2017.

Так, в цикл рассказов, повествующих о Колыме 1940–1950-х годов, могут быть включены рассказы о событиях, произошедших в 1930 году на Вишере.

14

Композиция первого цикла «Колымских рассказов» проанализирована в статье «Незамеченная революция».

15

В посвященных уже непосредственно лагерю рассказах «Потомок декабриста» и «Иван Федорович» эту фамилию носит практически открыто заявленный двойник самого автора.

16

КРТД – контрреволюционная троцкистская деятельность. Сам Шаламов называл эту аббревиатуру «смертным клеймом» (1: 320). «Спецуказания были приказом убить, не выпустить живым…» (1: 321). Заключенные же, в чьих приговорах стояло просто КРД (контрреволюционная деятельность), не подлежали физическому уничтожению. Они имели шансы выжить в лагере и освободиться по окончании срока.

17

Реальный случай, произошедший с самим Шаламовым.

18

«Хотите, я по вашему выбору вызову сюда десять свидетелей из вашей бригады. Назовите любые фамилии. Я пропущу их через свой кабинет, и все они покажут против вас. Разве не так? Ручаюсь, что так. Ведь мы с вами люди взрослые», – говорит герою следователь Федоров (1: 345).

19

Этот рассказ следует за «Лидой» и «Моим процессом».

Персонажи-двойники и повторяющиеся элементы фабулы несут еще две противонаправленных и в то же время дополняющих друг друга функции: порождаемое ими ощущение дежа вю погружает читателя в лагерный контекст, вводит его внутрь повествования – и одновременно обнажает прием, подчеркивает условность; в противном случае погрузившийся в данный конкретный контекст потрясенный читатель может и не всплыть.

21

Собственно, это обстоятельство заявляется открытым текстом: «И всю зиму плелась сеть этого, чуть не единственного за двадцать лет, заговора» (1: 363).

Обычно такое выравнивание в «Колымских рассказах» является источником даже не дискомфорта, но прямой опасности.

23

Средний возраст майора Великой Отечественной войны – 25–30 лет.

При этом следует учитывать, что в советское время Емельян Пугачев был превращен из двусмысленного пушкинского «вожатого» в сугубо положительного «вождя народного восстания».

ЛЭС 1987: 425.

ЛЭС 1987: 44–45.

Подробнее см.: Михайлик 1995.

28

Стоход – река в Волынской области, правый приток Припяти.

29

Европейские сказки и легенды дружно утверждают, что человек, съевший или выпивший что-либо в подземном мире, остается там навсегда. Пугачев съел ягоду по собственному выбору – и остался.

30

См., например, рассказ «Шерри-бренди»: «Жизнь входила в него и выходила, и он умирал. Но жизнь появлялась снова, открывались глаза, появлялись мысли» (1: 102).

31

Собственно, половина экспозиции рассказа посвящена удивлению новоприбывших з/к военного «призыва» при столкновении с лагерными порядками и разлагающимися, лишенными воли продуктами этих порядков. И завершается пассажем: «Но не все новички презрительно качали головой и отходили в сторону» (1: 362).

Хотя в сборнике у «Последнего боя…» двойник есть.

33

Письмо Ирине Войнович от 21.01.1988. Цит. по: Войнович 2008: 54.

Бродский весьма энергично полемизировал с Блумом, утверждая: «Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает. Нет ничего физически (физиологически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-либо строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости – это боязнь – и болезнь – дикаря, но не культуры, которая вся – преемственность, вся – эхо» (Бродский 2001: 180).

При этом интертекстуальное взаимодействие работает в обе стороны и нередко бывает ретроактивным. Так, с определенного ракурса можно сказать, что «Новые стансы к Августе» И. Бродского вносят в цитируемый текст целые группы новых значений, по сути перестраивая ассоциативный ряд «Стансов…» Байрона, написанных 150 лет назад, а появление пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» добавляет новые, порой совершенно неожиданные обертоны в характер восприятия, казалось бы полностью освоенного культурой шекспировского «Гамлета».

См.: Б. Гаспаров 1993: 3–31.

В случае «Колымских рассказов» исследовательскую работу сильно облегчает то обстоятельство, что Шаламов обладал исключительно хорошей, местами эйдетической памятью, особенно в том, что касалось прочитанных текстов, и даже если некая цитата, отсылка или аллюзия и возникали в его прозе случайно, «памятью руки», силой спонтанной ассоциации, то оставлены при последующей редактуре они уже были совершенно намеренно. Впрочем, если говорить о «Пиковой даме», у нас есть двойное основание для такой уверенности: Шаламов был настолько внимателен к этому тексту, что постулировал сознательное использование Достоевским в «Игроке» мотивов и части фабулы пушкинской повести: «Да, Достоевский взял классический сюжет, превратил графиню в княгиню, Германна назвал Алексеем, Полиной сделал хорошо ему известную Лизу Пушкина. Все было по старой схеме, „Пиковая дама“ на современном языке» (5: 203).

38

Шаламов, собственно, проговаривает эти сословные тонкости, см., например: «уменье собственной рукой изготовить карты входит в программу „рыцарского“ воспитания молодого блатаря» (1: 49).

39

В средние века считалось, что карты – это дьявольская пародия на Библию (Книгу). Таким образом, уголовники рассказа «На представку» следуют давней почтенной традиции.

40

Пики, как известно, сулят неприятности и означают «тайную недоброжелательность».

41

«Попущено бысть от бога, дабы с тем воином играл дьявол. И прииде к нему в образе человечи, предложи сребро, и воин свое, и начата играти; и нимало поступи воину, но все демону сприсобляло, воину же и сребра недостало. И вскочи воин разгневався, рече: или диавол еси? И рече демон: престанем о сем, яко уже приближается день; несть же мне что у тебя, кроме самого пояти» (Амфитеатров 2010: 175)

42

«Играть на представку» – значит играть в долг, причем в течение определенного срока (здесь – за час) проигравший должен «представить» вещь соответствующей стоимости.

43

Германн из «Пиковой дамы» тоже превращается из наблюдателя в участника игры, но делает это по собственной воле.

Собственно, в заметках «О прозе» Шаламов говорит об этом открытым текстом: «Лагерь – отрицательный опыт, отрицательная школа, растление для всех – для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики» (5: 148).

Этот мотив будет присутствовать в «Колымских рассказах» постоянно.

Вот как вспоминает об этих вечерах Е. А. Мамучашвили, хирург из вольнонаемных: «Стихи я любила, и это стало, пожалуй, основной связующей нитью моих добрых отношений с В. Т. „Литературные вечера“ лагерной больницы описаны им в рассказе „Афинские ночи“. Кроме упомянутых там Португалова, Добровольского и других я вспоминаю Чернопицкого, Логвинова, Диму Петрашкевича. Это были фельдшера и лаборанты-заключенные, жившие в одной комнате-общежитии. После работы, когда „вольные“ уходили домой, в эту комнату собирались все, кто желал пообщаться, поспорить, почитать стихи – свои и чужие. Я заходила сюда во время ночных дежурств, слушала, затаив дыхание, как совершается таинство, позволяющее забыть обо всем на свете…» (Мамучашвили 1997: 82).

В. Т. Шаламов был знаком и с работами Лотмана, и с самим Ю. М. Лотманом (сохранился экземпляр поэтического сборника «Дорога и судьба» (1967) с дарственной надписью Лотману). В 1976-м – через два года после написания «Афинских ночей» – статья Шаламова «Звуковой повтор – поиск смысла» будет опубликована в «Семиотике и информатике».

48

В конце 1940-х годов советская власть в рамках общей империзации всей страны предприняла попытку вернуть в школы латынь. Эта инициатива сошла на нет в начале 1950-х. В любом случае, ни Цезаря, ни Саллюстия в новую книгу для чтения по латыни составители не включили.

Еще одним источником ограниченного действия могли быть дума Рылеева «Наталия Долгорукова» и поэма И. И. Козлова «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая», вернее примечания к ним.

50

См.: Toker 1989, Mikhailik 2000, Фомичев 2007: 357, Young 2011.

При этом нельзя сказать, что стихотворение «Вельможа», откуда взяты эти три строки, было советскому читателю вовсе неизвестно.

52

Случай нередкий: так, в 1942 году Эдуард Бабаев, переписчик «Поэмы без героя», выдал найденный в ходе облавы «Разговор с Данте» за собственное внеклассное сочинение (Бабаев 2000: 131).

На самом деле, естественно, порядок у Мора несколько иной: «Телесные наслаждения они делят на два рода, из которых первый тот, который наполняет чувство заметной приятностью, что бывает при восстановлении тех частей, которые исчерпал пребывающий внутри нас жар. И это возмещается едой и питьем; другой род наслаждения – в удалении того, чем тело переполнено в избытке. Это случается, когда мы очищаем утробу испражнениями, когда прилагаются усилия для рождения детей или когда, потирая и почесывая, мы успокаиваем зуд какой-нибудь части тела» (Мор 1998: 75). Важное отличие шаламовского изложения – это даже не огрубление текста «Утопии» и не появление иерархии («на первое место Мор поставил голод»), это потеря систематизации. Мор – посредством утопийцев – разбивает телесные наслаждения на группы по источникам удовольствия: восстановление необходимого / удаление избыточного. В лагерном мире эта сложная схема сохраниться не может, поскольку тот уровень абстракции, который для нее требуется, там нечем поддерживать. Как следствие, в пересказе двухэтажная конструкция Мора обваливается в себя, до уровня земли.

54

Явный выпад в сторону Солженицына: в «Одном дне Ивана Денисовича» потерявший человеческий облик «шакал» Фетюков из бывших партработников – фигура неприятно-комическая.

Английская культура того времени была «музыкоцентричной» даже в большей, кажется, мере, чем была «стихоцентрична» та культура, к которой принадлежал Шаламов.

Следует заметить, что за годы, прошедшие с публикации «Колымских рассказов» на территории СССР, единственным, насколько мне известно, исследователем, обратившим внимание на то, что Шаламов цитирует Мора очень неточно и очень своеобразно, был С. А. Фомичев в статье «По пушкинскому следу»: «Для Шаламова, по-видимому, важно, что потребность поэзии приходит не из ученых трактатов, а таится в душе человека» (Фомичев 2007: 384–385).

Мы точно знаем, что Шаламов им не пользовался, поскольку в переводе Малеина в перечне удовольствий акт зачатия ребенка был в силу неизвестных нам соображений заменен актом деторождения. С переводом же Ю. М. Каган, на который ссылается С. А. Фомичев и который используется в настоящей работе, Шаламов к моменту написания рассказа знаком быть не мог, поскольку этот перевод увидел свет только в 1978 году.

Здесь важно, что Валентин Португалов – и это, вероятно, знал Шаламов и никак не могла знать большая часть его аудитории любого свойства – не просто «состоял в одной литературной группе», а был лично и очень хорошо знаком с Багрицким. Константин Симонов вспоминал о Португалове так: «Был арестован и поэт с нашего курса Валентин Португалов, поклонник Багрицкого, ездивший к нему, еще когда тот жил в Кунцеве, совсем мальчик…» (Симонов 2004: 454). Значит, отношение к Багрицкому было у Португалова настолько серьезным, что сокурсник впоследствии упоминает это отношение практически как свойство личности. И тем не менее в лагере – во всяком случае, по словам Шаламова – Португалов Багрицкого уже вслух не читает, ибо это «не стихи».

Так он определял общественную ситуацию 1920-х годов в 1960-х. Датировка проводится по письму А. И. Солженицыну от 1 ноября 1964 года: «Года два назад журнал „Знамя“ предложил мне написать воспоминания „Двадцатые годы“, Москва 20-х годов. Я написал пять листов за неделю. Тема – великолепна, ибо в двадцатых годах зарождение всех благодеяний и всех преступлений будущего. Но я брал чисто литературный аспект. Печатать эту вещь не стали, и рукопись лежит в журнале по сей день» (6: 296, 316). Судя по всему, этот заказ послужил отправной точкой целому замыслу: следом Шаламов пишет серию заметок о Москве 1920-х и 1930-х годов и о своем аресте.

60

«…Где по четвергам Осип Максимович Брик вел „литературный“ кружок. Литературного тут не было ничего, кроме сплетен и вышучивания всех возможных лефовских врагов. Нарочитое умничанье, кокетничанье испытанных остряков с психологией футбольных болельщиков производило на меня прямо-таки угнетающее, отталкивающее впечатление…» (6: 321). «Здесь был догматизм, узость, еще большая, чем в „ЛЕФе“, который разрывался от противоречий. Маяковский хотел писать стихи и был изгнан из „Нового ЛЕФа“. Писание стихов казалось Третьякову пустяками» (4: 344).

«Лефовцы говорили: мы обладаем „мастерством“. Мы – „специалисты“ слова. Это мастерство мы ставим на пользу советской власти, готовы рифмовать ее лозунги и газетные статьи, писать фельетоны в стихах и вообще сочинять полезное» (4: 349).

В достаточно мягкой форме оценки могли выглядеть так: «Уход от действительности объективно означает нежелание участвовать в преобразовании действительности» (Михоэлс 1981: 75). Правда, следует помнить, что фраза эта была произнесена в 1936 году и после того, как предыдущее руководство Государственного еврейского театра было обвинено в формализме.

Добин Е. С. Формализм и натурализм – враги советской литературы // Литературный Ленинград. 1936. 27 марта. № 15.

Слова Н. Берковского, цит. по: Ерофеев 1988: 112.

Советское кино. 1934. № 8/9. С. 8.

66

К 1928 году Лев Толстой фактически приобрел статус национального института. Как точно заметил Е. Шварц в разговоре с Эренбургом: «Чехова любят, наверно, миллионы, но миллионы одиночек. А Льва Николаевича любят дивизии, мощные коллективы, дружные семьи…» (Эренбург 1990: 3, 334).

Как, например, у Маяковского «ванная и теплый клозет», которые в 1915 году (стихотворение «Вам!») являются отрицательно маркированными признаками буржуазии – наравне с «оргиями», к 1928-му, будучи переприсвоены рабочим классом, становятся сугубо положительными достижениями революции (см., например, «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру»).

При этом в виду имеется, естественно, не физическая невозможность прочесть роман, а потеря языкового контакта с читателем. Если «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына был едва ли не буквальным ответом на идеи Мандельштама, высказанные в «Конце романа» (в новом мире люди потеряли свои биографии, зато биографии, пригодные для создания романа, появились у поглотивших их вещей и организаций), то «Колымские рассказы» существуют в среде, где биографии не может быть даже у вещи, ибо в описываемой вселенной отсутствует столь необходимое для биографического повествования понятие линейного времени.

См., например: Гаспаров 1994: 274–303.

Шаламов так и поступит позже в пьесе «Анна Ивановна».

Казалось бы, столь демонстративное использование художественных приемов практически исключает возможность классифицировать «Колымские рассказы» как персональный документ, как «литературу факта». Тем не менее и в самиздатском, и в печатном бытовании рассказы воспринимались в первую очередь как свидетельство очевидца. Так, Михаил Золотоносов может на одном дыхании процитировать фрагмент, в котором Шаламов строит сложную метафору, опираясь на цитату из «Утопии» Томаса Мора, и заключить, что в шаламовской прозе нет «глубинного смысла, вообще двусмысленностей» (Золотоносов 1994: 178).

Семиотика и информатика. 1976. Вып. 7. С. 12–152.

Дремов 2002: 38.

Итальянский философ Джорджо Агамбен, в числе прочего создававший понятийные рамки для работы с опытом Катастрофы, в своих исследованиях противопоставляет свидетельство документу. Свидетельство для Агамбена – спонтанный нарратив, субъект которого пережил некое (по умолчанию чрезвычайно травматическое) событие; документ – повествование о том же событии, но уже структурированное и оформленное в соответствии с культурными нормами и, как следствие, в определенной мере адаптированное к травме (Agamben 1999). Однако более распространенным способом говорить о документе и свидетельстве, как видим, остается их отождествление.

Интересно, что самая «сказочная» с точки зрения Синявского часть легенды («„Нет, мы не можем себе этого позволить! – воскликнула Королева, выступая в английском парламенте. – Нельзя покупать дерево, добытое такой ценой!“ И расторгли большинством голосов выгодную торговую сделку» – Синявский 1994: 224) структурно воспроизводит реальный инцидент 1904 года с точностью до отрубленных рук и выгодной торговой сделки. Именно руки, отрубленные в наказание за невыполнение нормы по добыче сока гевеи (в некоторых случаях – корзины рук), фигурировали в числе прочего в знаменитом докладе британского консула Роджера Кейсмента британскому же парламенту о положении дел в Конго (в то время – личной колонии бельгийского короля Леопольда). Парламент тогда действительно оказался не готов покупать каучук, добытый такой ценой, и потребовал от стран-участниц Берлинской конференции немедленного вмешательства. Результатом стало официальное расследование и превращение колонии из частного владения в собственность государства. Синявский при написании статьи вряд ли оглядывался на этот инцидент, и в настоящий момент достаточно сложно сказать, в каком отношении лагерный слух состоит с громким скандалом вокруг Конго; скорее всего, временной разрыв слишком велик и связи тут нет. Но в обоих случаях, реальном и вымышленном, отъятая часть тела, будучи в одной среде фактом «быта» (в терминологии формальной школы), попадая в другую, становится текстом, прямым и внятным сообщением о бедствии.

В одной из теоретических работ Шаламов отождествлял память с кинолентой, записью, где зафиксирован не только сам опыт, но и соотнесенный с этим опытом метаязык – собственно, выступающий уже его естественной, неотделимой частью: «Память – это ленты, где хранятся не только кадры прошлого, все, что копили все человеческие чувства всю жизнь, но и методы, способы съемки» (6: 493–494) – эта кинометафора также очень близка к позиции ЛЕФа и окололефовских художников, полагавших, что материал обладает собственным, присущим ему языком, не зависящим от личных свойств и желаний того, кто берет этот материал в руки. Язык этот можно вычленить, но нельзя придумать.

77

Заметим, что Андреев находится в состоянии еще относительно благополучном: он помнит о существовании Парагвая или Боливии и – с вероятностью – о Чакской войне между этими государствами (1934–1935, более 90 тыс. погибших и пропавших без вести).

78

Бруно Беттельхайм в книге «Просвещенное сердце», посвященной теории и практике тоталитарного государства и в значительной мере основанной на личном – Бухенвальд и Дахау – опыте автора, замечает, что лишение связи с прошлым и возможности влиять на будущее производило на заключенных – практически независимо от их характера, социального происхождения, вероисповедания или политических убеждений – одинаковое разлагающее воздействие: возвращало личность в «детство». «Доступные удовлетворению потребности принадлежали к числу самых примитивных: еда, сон, отдых. Как и дети, они [заключенные] жили в сиюминутном настоящем; они перестали воспринимать временные последовательности… Они утратили способность к установлению стабильных человеческих отношений» (Bettelheim. 1970: 156; перевод мой. – *Е. М.*).

См., например: Юргенсон 2005.

Интересно, что Андреев носит фамилию эсера-боевика, некогда встреченного Шаламовым в Бутырской тюрьме, а Сазонов – фамилию убийцы Плеве (Шаламов писал ее именно так). Если первый маркер мог быть замечен внимательным читателем – эсер Андреев появляется в рассказах «Лучшая похвала», «Ожерелье княгини Гагариной», «Первый чекист», и сложно упустить ту меру уважения, с которой относится к нему рассказчик (андреевское «Вы можете сидеть в тюрьме» он считает лучшей в своей жизни похвалой), – то заметить «Сазонова» может разве что человек, знакомый с историей русского революционного движения. Судя по всему, это редкий случай отсылки, сделанной автором скорее для собственного удовольствия, в подтверждение идентичности.

Возможна также еще одна причина того, что шаламовские приемы часто не опознаются как таковые: «Колымские рассказы» обычно читаются как сборник, а не как цикл – аудитория чаще всего не замечает, что включенные в него тексты взаимодействуют друг с другом, образуя тот или иной макросюжет. Ранние же издатели «Колымских рассказов» и вовсе считали возможным публиковать эти тексты по отдельности или в произвольной выборке.

Можно было бы счесть, что Шаламов пытается – как это случается с подобного рода теоретическими работами – постфактум создать литературоведческую конструкцию, в которую вписывалась бы его проза. Однако предварительные наметки теоретического плана присутствуют в его записных книжках 1950–1960-х и прослеживаются в переписке того же периода – см., например, письма Шаламова Юлию Шрейдеру (6: 533–567). Таким образом, у нас есть основания с достаточной мерой уверенности говорить о том, что теоретическая база шаламовской «новой прозы» создавалась по меньшей мере одновременно с написанием собственно «Колымских рассказов».

Кстати говоря, это одно из ключевых расхождений между опытом Шаламова и, например, Леви. Для Шаламова, который до поступления на фельдшерские курсы в лагере знал из химии только формулу воды, потому что его учитель химии был в Гражданскую расстрелян как заложник, а замены ему в Вологде не нашлось, – для Шаламова ни существование лагерей, ни условия тамошнего быта, ни наличие заключенных, сотрудничающих с лагерным начальством (обстоятельство, потрясшее Леви), не были шоковым фактором и сами по себе не разрушали картины мира. Источником шока стало осознание того, что набора самых элементарных приемов вполне достаточно для того, чтобы отменить в человеке то, что ранее считалось человеческой природой.

См., например: Токер 2005.

85

Из самого названия рассказа явствует, что за первым зубом последовали и другие.

Levy 2003: 26.

87

Даже в случае, если Виктор Петрович Финдикаки – реальное лицо, насколько вообще может быть реальным лицом инженер, в 1946 году получивший в составе коллектива таких же инженеров Сталинскую премию.

Их переписка в значительной степени посвящена совмещению исторического и культурного пространства.

89

Большие пожары: роман 25 писателей. М., 2009. С. 310.

См.: Волкова 1996, Михеев 2011.

91

См., например, повторную жалобу производственной части на последствия внедрения «павловской» политики: «В тех палатках и бараках, где раньше помещалось 40–50 человек, стало жить по 100–120 человек. Столовые, рассчитанные на 1000 человек, стали кормить по 2000–2500 человек, подавая пищу через окошки на улицу при 40–50° морозе. В результате снятия лошадей с лагобслуги бараки перестали отапливаться. Кипяченая вода не подвозилась. Пропускная способность бань уменьшилась при увеличении людей. Продукты подвозились нерегулярно… Вши форменным образом поедали человека. Распространились болезни, лагерь истощился, люди стали умирать как мухи. Если обратиться к цифрам смертности 1938 года, то получится, что за все годы существования Дальстроя столько людей не умерло, умирали главным образом от истощения и общего обмораживания. В иные дни на прииске умирало по 10–15 человек – прииски „Мальдяк“, „Н. Ат-Урях“» (Бацаев 2002: 90–91).

См.: Козлов; Рогинский 2013: 13.

93

«Бальзак – истинный отец нынешнего романа, умершего на наших глазах, говорил в одном из предисловий к своим пьесам: „Вальтер Скотт давал отчет о событиях, я предлагаю описание событий“. Для нынешнего времени описаний мало» (5: 157).

94

Элиан 1963: 18–19. Уже после публикации этой статьи, благодаря замечательной работе В. В. Зельченко «В настоящей трагедии гибнет хор», выяснилось, что Элиан в данном случае оказался куда более близким родственником Шаламову, чем того можно было ожидать, ибо перевод С. В. Поляковой существенным образом переформулирует греческий оригинал: «У Элиана, во-первых, сказано не „Тебе не досадно…?“, а, наоборот, „Неужели тебе досадно…?“…во-вторых, на месте „отважного и дерзкого поэта“… стоит „дерзкого и бесстыдного“…» Там, где первоисточник предлагает не мечтать о славе во имя безопасности (даже поэты не убивают хор), русская версия «неминуемо читалась – а возможно, и писалась – с мыслью о том же ахматовском „Реквиеме“, о сонме молчаливых и замолчанных жертв» (Зельченко 2014: 327).

Заметим, что в этом смысле не имеет значения, «всплыл» уже архипелаг или нет, пишет ли это Иван Зайцев о Соловках в 1931-м, Марголин о Пяльме в 1946-м или Олег Волков о своих многочисленных разновременных опытах в 1960-х.

Очень интересное исследование этой метафоры произведено Николаем Формозовым (Формозов 2011). В частности, он обращает внимание на то, что автор статьи в журнале «Природа», на которую ссылается Солженицын, открыто сожалеет, что ископаемые «представители древней ихтиофауны», съеденные «присутствующими» (т. е. заключенными, работавшими зимой 1942-го на строительстве узкоколейки Сеймчан – Эльген), были «утрачены для науки» и что Солженицын в своем художественном исследовании, пытаясь донести до читателя «что-нибудь из косточек и мяса – еще, впрочем, живого мяса, еще, впрочем, и сегодня живого тритона» (1: 8), таким образом восполняет постигшую науку убыль, возмещая антропологии и географии то, что было отнято у ихтиологии.

Собственно, примерно так и начинается роман Райдера Хаггарда «Дочь Монтесумы».

Зонтаг 2014: 133.

Последнее было настолько распространено, что само стало предметом поэтической рефлексии – см., например, классическое «Когда русская проза пошла в лагеря» Слуцкого: «…вы немедля забыли свое ремесло. / Прозой разве утешишься в горе? / Словно утлые щепки, вас влекло и несло, / Вас качало поэзии море» (Слуцкий 1989: 81).

100

«Вот твои письма, фашистская сволочь! – Богданов разорвал в клочки и бросил в горящую печь письма от моей жены, письма, которые я ждал более двух лет, ждал в крови, в расстрелах, в побоях золотых приисков Колымы» (1: 464).

101

В рассказе «Посылка» получение ценной посылки делает рассказчика мишенью для хищников и едва не приводит к убийству; в рассказе «На представку» бережно хранимый красный свитер, оставшийся от прежней истории, стоит жизни напарнику рассказчика Гаркунову. То, что не стоит того, чтобы быть украденным или отобранным, непригодно и ни для чего иного: «Такие же бархатные брюки, такой же шелковый шарф прислали в тридцать седьмом году Фрицу Давиду, голландцу-коммунисту, а может быть, у него была другая фамилия, моему соседу по РУРу – роте усиленного режима. Фриц Давид не мог работать – был слишком истощен, а бархатные брюки и шелковый пышный галстук-бант даже на хлеб на прииске нельзя было променять» (2: 139), – и Фриц Давид умирает. В «Надгробном слове» приведен другой вариант его судьбы, впрочем, тоже не обещающий жизни: «Фриц Давид сошел с ума, и его куда-то увели» (1: 415).

102

Наум Лейдерман указывает, что и сам этот эпизод фактически – «чистейшее травестирование зачина рождественской сказки» (Лейдерман 1992: 181).

103

О сказочных/фольклорных мотивах у Шаламова см.: Жаравина 2013.

Вообще, достаточно характерная для Шаламова конструкция – ср. его лагерные версии тыняновского «Подпоручика Киже» («Инжектор» и «Берды Онже»), ростановского «Сирано де Бержерака» («Боль»), «Серой Шейки» Мамина-Сибиряка («Утка») или пушкинской «Пиковой дамы» («На представку»).

105

См.: Рогинский 2013.

Подробно об этом см.: Toker 2016.

107

И человек, забывший имя собственной жены, вспомнит его, получив возможность чуть отогреться: «Это мороз, холод, голод заставили его забыть имя жены. На морозе нельзя думать. Нельзя ни о чем думать – мороз лишает мыслей…Игорь Васильевич Глебов стоял у бойлера и, завернув руками телогрейку и рубашку вверх, грел голый свой замерзший живот о бойлер. Грел и плакал, и слезы не застывали на ресницах, на щеках, как у каждого из нас, – в бойлере было тепло. Через две недели Глебов разбудил меня ночью в бараке сияющий. Он вспомнил: Анна Васильевна» (2: 406).

108

Марк Блок, один из основоположников Новой исторической школы, размышляя о ложных слухах на фронте и в прифронтовой полосе Первой мировой, показал, что, изменив в достаточно больших масштабах обстоятельства быта, можно возродить некоторые аспекты средневековой личности, в частности эпидемические волны слухов, которым будут верить и не верить одновременно (см.: Bloch 1997). От себя мы заметим, что слухи эти удивительно похожи по своей структуре на лагерные «параши».

В письме Кременскому Шаламов высказывается на этот предмет совершенно определенно: «Человек оказался гораздо хуже, чем о нем думали русские гуманисты XIX и XX веков. Да и не только русские, зачем это все скрывать? „Колымские рассказы“ об этом именно говорят…Любая цивилизация рассыплется в прах в три недели, и перед человеком предстанет облик дикаря. Хуже дикаря, ибо все дикарское – пустяки по сравнению со средствами уничтожения и давления» (6: 582).

110

Стандартный способ бюрократического обозначения заключенных во множественном числе.

111

Парафраз этот неизменно осознается в категориях противопоставления. Ср.: «Так, например, один из замечательных „Колымских рассказов“ Варлама Шаламова начинается словами: „Играли в карты у коногона Наумова“. Эта фраза сразу же обращает читателя к параллели – „Пиковой даме“ с ее началом: „…играли в карты у конногвардейца Нарумова“. Но помимо литературной параллели, подлинный смысл этой фразе придает страшный контраст быта. Читатель должен оценить степень разрыва между конногвардейцем – офицером одного из самых привилегированных гвардейских полков – и коногоном – принадлежащим привилегированной лагерной аристократии, куда закрыт доступ „врагам народа“ и которая рекрутируется из уголовников. Значима и разница, которая может ускользнуть от неосведомленного читателя, между типично дворянской фамилией Нарумов и простонародной – Наумов. Но самое важное – страшная разница самого характера карточной игры. Игра – одна из основных форм быта и именно из таких форм, в которых с особенной резкостью отражается эпоха и ее дух» (Лотман 1994: 13–14); «Если в тексте Пушкина – раскрытое пространство, свободное течение времени и вольное движение жизни, то у Шаламова – пространство замкнутое, время как бы останавливается и уже не законы жизни, но смерть определяет поведение персонажей. Смерть не как событие, но *как имя* тому миру, в каком мы оказываемся, раскрыв книгу…» (Тимофеев 1991: 186).

Управление Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей.

113

В работе Леоны Токер исчерпывающе разобраны существо и важность этого семантического разрыва для советской аудитории, которая привыкла воспринимать Вторую мировую (или, точнее, Великую Отечественную) войну как одно из опорных событий советской истории и (что еще важнее) как всеобщий разделенный опыт – и которая с вероятностью была дезориентирована тем обстоятельством, что для части их современников война могла оказаться вещью неважной, несущественной и недостойной внимания (Toker 2015).

114

См. например, рассказ «Геркулес», где врач, подаривший начальнику больницы своего любимого петуха, тут же станет свидетелем тому, как почетный гость, начальник санотдела, оторвет беззащитной ручной птице голову – демонстрируя богатырскую свою силу. Как правило, внутри корпуса «Колымских рассказов» успешно (и без катастрофических последствий) дарить подарки могут люди, чье «социальное положение» много выше положения одариваемого. Сами подарки часто при этом носят специфически лагерный характер: «А Крист был все еще жив и иногда – не реже раза в несколько лет – вспоминал горящую папку, решительные пальцы следователя, рвущие кристовское „дело“, – подарок обреченному от обрекающего» (1: 437).

115

Первый директор гостреста Дальстрой.

116

Постановление Политюбро ЦК ВКП(б) «О лагерях НКВД» от 10 июня 1939 г.

117

Дмитлаг (изначально Дмитровлаг) – Дмитровский ИТЛ, созданный для строительства канала Москва – Волга и просуществовавший с сентября 1932 по январь 1938 года.

Рыжкова Н. Музыка из ГУЛАГа // Нева. 2003. № 7. С. 243–249.

И тем не менее, как однажды в частной беседе точно заметила М. Майофис, сама готовность вспомнить о том, что это происходило на самом деле, уже была критерием, по которому опознавали «своих». «Во время войны мы эвакуировались из Москвы в Иркутск… Однажды мы играли у дома, и дети закричали: „Заключенных гонют!“ И я вместе со всеми подбежала к тракту. Из кювета мы смотрели на медленно приближавшиеся серые колонны. Помню шорох от шарканья многих ног. И мое потрясение оттого, что это были обыкновенные уставшие люди. Не знаю, чего я ждала. Я рассказала Варламу Тихоновичу [Шаламову] об этом детском воспоминании, и он был взволнован до крайности: именно „гонют“, именно серые. И рассказал, что Иркутлаг был одним из крупнейших лагерей. Потом мы, москвичи, часто встречали длинные колонны заключенных, и уже не удивлялись, не бежали навстречу, это было обыкновенно» (Сиротинская 1994: 112).

Впрочем, встретить там Ивана Денисовича Шухова было бы затруднительно, поскольку с созданием сети особых лагерей МВД (Постановление Совета Министров СССР от 21 февраля 1948 г. № 416–159 (Свободная мысль XXI. 2001. № 1. С. 104–105; ГУЛАГ 2000: 135)) б**о**льшая часть политических заключенных была изъята из системы исправительно-трудовых лагерей.

121

См., например, докладную записку Пашинина и Кривоногова В. М. Молотову и Н. А. Вознесенскому, написанную в 1939 году: «Во время проверки мы убедились, что, несмотря на мировое значение Куйбышевского строительства, ГУЛАГ НКВД не обеспечил ему должного внимания и руководства и не контролирует, как следует, самый ход строительных работ» (Заключенные 2008: 182). Или письмо министра электростанций Д. Г. Жимерина Л. П. Берии от 7 июня 1949 г.: «Постановлением Совета Министров Союза ССР от 8 октября 1946 г. за № 2266–942сс „О передаче Волгостроя МВД Министерству электростанций“ Министерство внутренних дел было обязано закрепить за Волгостроем рабочую силу лагеря ИТК Волголага до конца строительства. За последнее время рядом распоряжений Министерства внутренних дел СССР со строительства Волгострой снимается большое количество заключенных I категории для перевода в другие организации» (Там же: 44).

122

Бушинов Михаил Григорьевич, 1885 года рождения, арестован 6 декабря 1937 года, расстрелян (Ватлин 2004: 220).

123

См., например: Сталинградская эпопея. Материалы НКВД СССР и военной цензуры из Центрального архива ФСБ РФ. М., 2000.

124

Известия. 1931. № 69 (4276). 11 марта. С. 3.

125

Местная цензура Карелии жаловалась в Москву, что «Бело-Балтийский комбинат НКВД, подчиняющийся непосредственно Главному Управлению Трудово-Исправительных лагерей НКВД СССР, имеет в Медвежьегорске собственную типографию и печатает в ней 6 газет и ряд других изданий, распространяемых вне лагерей», а в изданиях этих наблюдается «идейно-политическая невыдержанность и разглашение гостайны», публикуются сведения о количестве «трудпоселенцев» и заключенных, причем в заметках, написанных ими самими, «говорится о вшивости в лагерных бараках, искажающее (так! – *Е. М.*) действительность положения…» (Блюм 2000: 18).

126

Хотя, видимо, не озаботился установить имя автора, поскольку в ранних изданиях «Архипелага…» фамилия Иды Авербах склоняется как мужская.

Впрочем, нельзя не заметить, что со временем областью государственной тайны оказалось и само существование цензуры – и первым пострадавшим стал непосредственно руководитель Главлита Н. Г. Садчиков. В 1943 году он написал и издал книгу «Цензура в дни Отечественной войны», предназначенную для использования в органах цензуры. Тираж книги был отозван и уничтожен. Публикацию признали вредной. Причиной послужило то обстоятельство, что книга констатировала существование в СССР самого института цензуры (см.: Блюм 2000: 18).

128

Л. Сараскина описывает происходившее в редакции «Нового мира» в день выхода «Ивана Денисовича» следующим образом: «Вечером Твардовскому доложили, что в редакции бедлам: идут паломники, требуют адрес автора, плачут, благодарят. Софья Ханаановна Минц, секретарь главного редактора, отражает натиск журналистов и звонки – с радио и телевидения, из посольств и издательств, даже из Верховного суда: узнав имя и отчество автора, звонщик ликует: „Он проходил по нашей картотеке! мы его реабилитировали! он – наш крестник!“» (Сараскина 2008: 498).

129

Замысел «Архипелага…» появился существенно раньше, но Солженицына останавливала нехватка материала: «…Я еще до „Ивана Денисовича“ задумал „Архипелаг“, я чувствовал, что нужна такая систематическая вещь, общий план всего того, что было, и во времени, как это произошло. Но моего личного опыта, сколько я ни расспрашивал о лагерях, все судьбы, все эпизоды, все истории, и опыта моих товарищей было мало для такой вещи. А когда напечатался „Иван Денисович“, то со всей России как взорвались письма ко мне, и в письмах люди писали, что они пережили, что у кого было. Или настаивали встретиться со мной и рассказать, и я стал встречаться. Все просили меня, автора первой лагерной повести, писать еще, еще, описать весь этот лагерный мир. Они не знали моего замысла и не знали, сколько у меня уже написано, но несли и несли мне недостающий материал. Вот так и составились показания 227 свидетелей этих» (Солженицын 1996: 98).

Нужно сказать, что «альтернативный» проект, имевший целью представить основной проблемой лагеря трагедию «настоящих коммунистов», репрессированных собственным режимом, но тем не менее сохраняющих ему верность (Г. Шелест, Б. Дьяков, А. Алдан-Семенов), несмотря на первоначально активную поддержку и даже экранизации («Если ты прав» по мотивам «Самородка», 1963), не имел особого успеха – настолько, что к определенному моменту даже перестал рассматриваться аудиторией как часть лагерной литературы, хотя ряд исследователей включают его в корпус хотя бы по формальному признаку (Toker 2000: 49–50). Любопытно, что еще в 1960-х было замечено характерное для этой группы текстов стремление переименовать и переосмыслить лагерные реалии и лагерный жаргон. Так, «придурок» – заключенный на привилегированной должности, под пером Б. Дьякова превращается в «при-дурка» – умного заключенного при дураке-начальнике (Лакшин 2004: 80–81). Одной из областей конфликта, таким образом, оказывается сам язык.

Впрочем, и в системе ИТЛ слишком вольные речи влекли за собой новое дело и новый срок. Так, В. Т. Шаламов был вторично арестован в лагере и осужден на десять лет за антисоветскую агитацию.

132

Волшебная сила искусства порождала порой удивительные курьезы. Так, участники восстания на броненосце «Потемкин» излагали события на корабле и в городе «по Эйзенштейну»: «Когда же Шестидесятный начал рассказывать о том, что собственными глазами видел, как на Потемкинской лестнице каратели расстреливали демонстрацию и вниз по ступеням внезапно покатилась детская коляска с ребенком (а это, как известно, был эпизод, придуманный самим С. Эйзенштейном, о чем много писалось), все стало окончательно понятно» (Шигин 2001: 239). А участники обороны Одессы вспоминали – как реальное происшествие – захват и удержание беляевской водокачки с целью дать городу воду: сюжет фильма «Жажда» Поженяна, Ташкова и Тодоровского, к действительности 1941 года отношения не имевший.

Например, Солженицын так описывал образ действия СМЕРШа:

«– Ну, поторапливайся! у нас быстро оправляются!

Невдалеке от меня сидел один из танкистов, ростовчанин, рослый хмурый старший лейтенант. Лицо его было зачернено налетом металлической пыли или дыма, но большой красный шрам через щеку хорошо на нем заметен.

– Где это у вас? – тихо спросил он, не выказывая намерения торопиться в карцер, пропахший керосином.

– В контрразведке СМЕРШ! – гордо и звончей, чем требовалось, отрубил старшина. (Контрразведчики очень любили это безвкусно-сляпанное – из „смерть шпионам!“ – слово. Они находили его пугающим)» (1: 137).

Богомолов, не вступая с Солженицыным в прямую полемику, предлагает читателю мозаичную, как бы полудокументальную картину конкретной операции, осуществляемой контрразведчиками, – и делает частью этой картины систематическое непонимание окружающими специфики работы СМЕРШа и общую предвзятость. В случае капитана (армейское звание Солженицына) Аникушина эти предвзятость, непонимание и готовность всюду усмотреть мелочную злобу ведут к смерти персонажа и едва не становятся причиной провала операции.

134

И как дело обстоит в настоящий момент в Китае с литературой, посвященной лагерям трудового перевоспитания «лаогай», – см.: Toker 2000: 6.

Впоследствии Лакшин сам будет куда менее категоричен, но одновременно укажет на существование еще более радикальной точки зрения: «Солженицын так вошел в образ мыслей и чувств Ивана Денисовича, что некоторая часть неискушенной публики приняла эту вещь за документальную, а автора отождествила с героем. Появление последующих рассказов Солженицына было для этих читателей неожиданным: разве не только за Ивана Денисовича он может говорить и думать?» (Лакшин 2004: 576).

Сергованцев Н. Трагедия одиночества и «сплошной быт» // Октябрь. 1963. № 4. Цит. по: Лакшин 2004: 49.

137

Полемика эта примечательна следующим. Во-первых, у рассказа есть узнаваемый жанр, как мы уже писали, это военная кинобаллада. Шаламов написал героическую колымскую сказку о возможности умереть свободным, которая соотносилась с лагерным бытом ровно в той мере, в которой мечта соотносится с породившей ее действительностью. Если бы текст «Последнего боя…» опознавался как художественный, спор о соблюдении фактологии был бы просто невозможен. Во-вторых, в шаламовском же очерке «Зеленый прокурор» подробно рассказана иная – куда менее романтическая – версия истории того же самого побега (и об этом в ходе полемики, естественно, даже не вспомнили). См., например: *Пыхалов И.* Правда и ложь о советских военнопленных // Спецназ России. 2005. № 9. Ответ ему: *Есипов В.* Варлам Шаламов и его современники. Вологда, 2007. С. 233–261.

Хронологически это утверждение содержит ошибку: Шаламов начал писать «Колымские рассказы» задолго до публикации «Одного дня Ивана Денисовича». Более того, ряд рассказов к тому времени уже был предложен вниманию редакции «Нового мира».

Одним из таких «просветителей» заявлен второй муж рассказчицы, врач Антон Вальтер, открывший ей не только мир медицины, но и мир религии.

140

Впервые на это родство обратила внимание Леона Токер, см.: Toker 1989: 196.

141

Зора Ганглевская вспоминает: «Когда к нам на Колыму прибыл тюремный этап… женщины принесли ее [Евгению Гинзбург] очень больную, истощенную. В жару. Принесли и сказали: „Лечите ее. Женя должна жить, обязательно должна. Она самая лучшая, самая талантливая. Она обо всем напишет“. Мы ее выходили» (см. воспоминания Ганглевской в: Гинзбург 1991: 694).

Когда Солженицын называет «мужичью чуму» самым тяжким преступлением Сталина и «нас с вами», это заключение не столько о природе лагерей, сколько о состоянии общества, сначала допустившего расправу, а потом забывшего о ней только потому, что от жертв не осталось письменных свидетельств. «Но мужики – народ бессловесный, бесписьменный, ни жалоб не написали, ни мемуаров. С ними и следователи по ночам не корпели, на них и протоколов не тратили – довольно и сельсоветского постановления. Пролился этот поток, всосался в вечную мерзлоту, и даже самые горячие умы о нем почти не вспоминают. Как если бы русскую совесть он даже и не поранил. А между тем не было у Сталина (и у нас с вами) преступления тяжелей» (1: 38).

143

Ведь даже к словарю Даля он обратился благодаря аресту. «В Загорске Солженицын впервые открыл для себя… настоящий русский язык. В читальне оказался словарь Даля в четырех томах издания 1863 года. „Читал предисловие – и весь попал под обаяние редкой по красоте, сочной, объемной, самобытной русской речи“. За Даля взялся как за серьезную науку – выписывая и конспектируя. Ему даже разрешили брать словарь из библиотеки в общежитие. „Работы там страшно много, но если я ее не сделаю сейчас, я ее никогда потом уже не сделаю“» (Сараскина 2008: 205–206).

Знаменитый призыв Солженицына «Жить не по лжи» вполне укладывается в эту схему.

Такое переосвоение моделей было достаточно характерным для послевоенного периода – как до, так и после оттепели. В аналогичной организации, причем также ставившей себе целью инфильтрацию в советские структуры и перестроение системы изнутри, состоял, например, Владимир Буковский. О практиках подполья «Молодой гвардии» как актуальных образцах для будущих диссидентов см.: *Маркасова Е.* «А вот практику мы знаем по героям Краснодона…» // Неприкосновенный запас. 2008. № 2.

146

Грибоедовское высказывание известно по воспоминаниям Д. А. Смирнова: Беседы в Обществе любителей российской словесности. 1868. Вып. 2. С. 20 (2-я пагинация). Интересно, что отсылка к Грибоедову несколько меняет смысл основного высказывания – с полного отказа от самой мысли о вооруженном восстании к готовности допустить при необходимости такое развитие событий: ведь «сотня прапорщиков», отчаявшись достичь своих целей мирным путем, сделала в конце концов ставку именно на оружие.

Соответственно, то, что для Гинзбург или Солженицына является предметом возмущения и свидетельством крайнего падения общества, например пытки на следствии, для персонажей «Черных камней» не предмет эмоциональной реакции, а привычная часть их реальности, один из ее технических параметров: «„А если будут пытать?“ – спросил Киселев. – „Потерпеть придется. Да и пытать вряд ли будут. Во всяком случае, пытать невыносимо, смертельно не будут…“» (Жигулин 1990: 45).

148

Само выражение «пятый угол» (как известно, «пятый угол» – это мера физического воздействия, при которой четыре лица, действуя предпочтительно ногами, заставляют объект искать безопасное место между ними, при том что на самом деле такого места нет) в объяснениях не нуждалось, комментария, с точки зрения Жигулина, требовало прилагательное «хороший». «Выражение „искать пятый угол“ Борису было известно. Но в сочетании со словом „хороший“ он слышал его впервые» (Жигулин 1990: 70).

149

«Даже в 1956 году не было поздно повторить карьеру генерала де Голля. Но для этого нужна была опора пошире и покрепче, чем моя семья тогдашняя, которая в трудный момент предала меня с потрохами, хотя отлично знала, что, осуждая, толкая меня в яму, она гибнет и сама» (5: 349).

150

Собственно, сюжет «Инжектора» можно считать как минимум бродячим и, соответственно, трактовавшимся как типичный для данной среды. Михаил Михеев обнаружил в дневниках А. Гладкова следующую запись: «Один начальник при посещении кухни санчасти записал в книге замечаний: „Антисанитарное состояние хорошее“. Он же на рапорте бригадира слесарей: „Инжектор отказывается работать. Механик, которому я докладывал, не предпринимает никаких мер“… наложил резолюцию: „Инжектору объявить выговор в приказе“» (Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 60. «Из попутных записей» – см.: Михеев 2011). Заметка относится к тому времени, когда «Колымские рассказы» не имели еще широкого хождения.

К тому же конвой, пользуясь воровским жаргоном, называет беглеца «зверем», т. е. жителем «Средней Азии, Кавказа и Закавказья» (1: 634).

Впоследствии, в рассказе «Боль» Шаламов заявит эту позицию прямо и вслух: «Есть банальная фраза: история повторяется дважды – первый раз как трагедия, второй раз как фарс. Нет. Есть еще третье отражение тех же событий, того же сюжета, отражение в вогнутом зеркале подземного мира» (2: 166).

153

Рассказ вполне мог быть основан на реальном происшествии, и с учетом пристрастия Шаламова к точности вероятность этого достаточно высока, но вот сделать такой вывод непосредственно из текста затруднительно.

Надо сказать, такое отношение не было редкостью среди специалистов. Ф. Апанович приводит интересный список литераторов и литературоведов, воспринимавших Шаламова именно так: «Так, например, „энциклопедией“ и „документальным бытописанием лагерной жизни“ назвал „Колымские рассказы“ Юрий Мальцев в своей книге „Вольная русская литература 1955–1975“ (Frankfurt/Main, 1976. S. 188), а Олег Волков, автор известных воспоминаний о своих лагерных скитаниях, говорил о них как о „потрясающем своей правдивостью сборнике свидетельств“, в которых „нет ни грамма выдумки“ (*Волков О. В.* Незаурядный талант // Литература в школе. 1994. Т. 1. С. 32). В известном энциклопедическом словаре Вольфганга Казака тоже утверждается, что „Шаламов не прибегает ни к каким стилистическим тонкостям, ограничиваясь воздействием самой жестокости, бесчеловечности происходившего“ (*Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London, 1988)» (Апанович 1997: 40). К этому списку можно добавить А. Синявского, М. Золотоносова, Романа Гуля (к сожалению) и многих других…

155

К кругу Лотмана принадлежал пасынок Шаламова, востоковед и фольклорист Сергей Юрьевич Неклюдов.

Kulikowska 2014: 83–84.

Концепция эта для Шаламова важна, и обращаться к ней он будет многократно. Например, в письме к Н. И. Столяровой он громит «Библиотеку поэта», «где печатается все, кроме того, что нужно и молодым поэтам, и историкам литературы. Издание это – выветрившееся, его нужно начинать снова. Издание это разорвало преемственность русской лирики, закрыло молодым дорогу к Белому, Блоку, Мандельштаму, Кузмину, Цветаевой, Ахматовой, Пастернаку, Анненскому, Клюеву, Есенину, Бальмонту, Северянину, Гумилеву, Волошину, Хлебникову, Павлу Васильеву» (6: 382).

Собственно, и в художественной прозе, в том числе и в «Колымских рассказах» (в «Афинских ночах», «Сентенции», «Тифозном карантине», «Золотой медали» и проч.), Шаламов будет описывать культуру как внешнюю распределенную коллективную память сообщества, существующую – в индивидуальных вариантах – на разных физических носителях, и более нигде. То есть фактически «по Лотману» – не зная об этом.

159

Тремя годами позже Шаламов напишет тому же Шрейдеру: «Я приветствую математическую лингвистику, приветствую семиотику и все, что связано с этим движением. Я уверен, что на пути этих наук – и не в конце пути! – будут какие-то важные открытия для языка, а может быть, и для жизни. Уже то, что есть какой-то новый подход к литературным проблемам, к поэзии и прозе, оригинальных разрешений – важно бесконечно. Это – свежая вода для ртов, пересохших от марксизма», – и заметит иронически: «Вода, может быть, и не очень свежая, но глотки-то очень пересохли» (6: 542).

С. Ю. Неклюдов описывал эту позицию как нечто, по его словам, «конституциональное»: «Я уже сказал о его одиночестве, индивидуализме, что ли. Он был человек очень не групповой, не командный, отдельный, сам по себе. С этой точки зрения любое рядоположение с кем бы то ни было, в том числе с теми, кого потом назовут диссидентами, у него вызывало некое отторжение. Он не хотел быть вместе, он хотел быть один» (Неклюдов 2013: 22).

Еще одним интересным сюжетом в этой области – и вероятно, предметом отдельной работы – является «невстреча» с другим «наследником ОПОЯза» – Лидией Гинзбург. Ее описания блокадного опыта содержат поразительные текстуальные (и концептуальные) совпадения с «Колымскими рассказами», но при этом, исходя из очень близких посылок в отношении работы с материалом и пользуясь очень родственным методом, Гинзбург приходит практически к противоположным художественным и философским выводам.

См., например: Михеев 2011.

163

В записных книжках за 1968 год Шаламов отметит: «секретарем Курбского был предок Достоевского» (5: 302).

И далее: «В прошлом всего только один писатель пророчествовал, предсказывал насчет будущего – это был Достоевский. Именно поэтому он и остался в пророках и в XX веке. Я думаю, что изучение русской, „славянской“ души по Достоевскому для западного человека, над чем смеялись многие наши журналы и политики, привело как раз ко всеобщей мобилизации против нас после Второй мировой войны. Запад изучил Россию именно по Достоевскому…» (6: 291).

Причем причины популярности Есенина (согласно Шаламову) не заслуживают уважения и сами по себе: «Заметим здесь же, что именно культ матери, сосуществующий с циничным презрением к женщине, сделал Есенина еще три десятилетия назад столь популярным автором в уголовном мире» (2: 52).

За пределами «Колымских рассказов» Есенин существует для Шаламова как куда более амбивалентная фигура. Так, Ю. С. Апенченко вспоминает: «Например, четко запомнились его слова о Есенине: „Потрясающе свободная глотка“. То есть он считал, что для поэта главное – свобода и чистота лирического голоса. Но о том же Есенине сказал: „Поэт должен быть умнее своего таланта, а он не был“» (Апенченко 2017: 208).

167

См: Toker 1989, Золотоносов 1994, Тимофеев 1991, Синявский 1994, Волкова 1997. Естественно, мы далеки от того, чтобы утверждать, что пространство возможных структурных и семантических корреляций исчерпывается приведенным списком, мы просто указали на ряд наиболее очевидных совпадений.

168

Шаламов чрезвычайно интересовался теорией литературы. Будучи студентом, он увлекался теориями ОПОЯЗа и ходил в кружок Осипа Брика. Есть некоторые основания полагать, что Шаламов прочел «Проблемы творчества Достоевского» М. М. Бахтина (1929) вскоре после отъезда с Вишеры в 1932-м. А поскольку Шаламов обладал отличной памятью на тексты, не обратить внимания на некоторую общность авторского аппарата он не мог.

169

См.: Toker 1989.

170

Больница располагалась в поселке Дебин, на левом берегу реки Колымы, и в те времена полуофициально носила имя «Центральная больница „Левый берег“». То, что название фактически указывает, что больница располагалась по ту сторону, на земле мертвых, следует считать случайным совпадением, вряд ли, впрочем, прошедшим мимо внимания Шаламова, сделавшего «Левый берег» названием одного из циклов «Колымских рассказов».

171

В книге воспоминаний «Четвертая Вологда» Шаламов с гордостью отмечает: «для Бога у меня в моем сознании не было места. И я горжусь, что с шести лет и до шестидесяти я не прибегал к Его помощи ни в Вологде, ни в Москве, ни на Колыме» (4: 146).

Шаламов с уважением относится и к религии, и к верующим, многократно отмечает, что самыми стойкими людьми в лагерях оказывались сектанты, однако он полагает, что вера а) не является универсальным средством сохранения личности и б) действует до определенного предела – просто потому, что существует тот уровень физического распада, за которым не помогает ничего.

173

Меру знакомства Шаламова с работами Бахтина можно проиллюстрировать следующей заметкой в записных книжках за 1965 год: «Бахтин. „Будь он проклят, этот русский Бог“» (5: 290).

Бахтин пишет: «Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен. Все социальные, культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения – только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек. Задачи, продиктованные его вечной человеческой природой, – самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью – определяют авантюрный сюжет…Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы: „Мы два существа и сошлись в беспредельности… в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз голосом человеческим“» (Бахтин 2000: 76).

175

С самого начала рассказчик «Колымских рассказов» – в любой своей ипостаси – рассказчик недостоверный. Если герой рассказа «Ночью» Глебов не помнит, был ли он когда-либо врачом, а другой Глебов забыл имя собственной жены, то повествователь не помнит, рассказывал ли он историю Глебова или нет («Надгробное слово» и «Уроки любви») – и в каком именно виде он ее рассказывал.

«As in Dostoevsky's Crime and Punishment, which, for Bakhtin, is a quintessentially heteroglot polyphonic novel, everybody talks in Ginzburg volumes…» (Toker 1989: 199).

177

Сравнение принадлежит перу самого Шаламова: «Новая проза отрицает этот принцип туризма. Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли. Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад» (5: 151).

Особенно если речь идет о людях, более неспособных воспринимать последовательность событий или выделять причинно-следственные связи между ними. Для них время теряет смысл не только как параметр восприятия, но и как функциональное явление.

В некотором смысле персонажи Шаламова опускаются и – периодически, при очень большом везении – временно поднимаются по той самой ламарковской лестнице, которую описывал Мандельштам.

И, кстати, описывал эту новую природу применительно к Достоевскому: «20-й век принес сотрясение, потрясение в литературу. Ей перестали верить, и писателю оставалось, для того, чтобы оставаться писателем, притворяться не литературой, а жизнью – мемуаром, рассказом, [вжатым] в жизнь плотнее, чем это сделано у Достоевского в „Записках из Мертвого дома“. Вот психологические корни моих „Колымских рассказов“» (5: 579).

181

Исходным материалом послужило официальное обозначение «з/к» («заключенный каналоармеец»).

Как ни популярен был Высоцкий («зэка Васильев и Петров зэка»), а солженицынская находка оказалась более живучей и устойчивой.

183

«Может, еще Цезарь бригадиру что в нарядах подмучает – уважителен к нему бригадир, зря бы не стал» (1: 161).

См., например: Леви 2010.

«Но, по душе, не хотел бы Иван Денисович за те ковры браться. Для них развязность нужна, нахальство, милиции на лапу совать. Шухов же сорок лет землю топчет, уж зубов нет половины и на голове плешь, никому никогда не давал и не брал ни с кого и в лагере не научился. Легкие деньги – они и не весят ничего, и чутья такого нет, что вот, мол, ты заработал. Правильно старики говорили: за что не доплатишь, того не доносишь. Руки у Шухова еще добрые, смогают, неуж он себе на воле верной работы не найдет?» (Там же: 37).

186

«Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашеные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» (Толстой 1962: 361).

187

И не сказывается ли на решении то, что Вдовушкин – ненастоящий фельдшер?

Ситуация эта в определенном смысле бросает тень на рассказчика, ибо он-то как раз узнаёт в работе Вдовушкина стихи – по формальным признакам.

Или «жизни их не поймешь» – думает Шухов об односельчанах, которые не желают заниматься исконным крестьянским трудом на земле (Солженицын 2006: 1, 36).

Подобный художественный прием использует, например, Шаламов: в «Колымских рассказах» способность персонажей воспринимать музыку, стихи, соотноситься с историческим временем прямо зависит от их физического состояния.

Характерно, что эти слова почти дословно совпадают с позицией самого Солженицына, который в письме к Николаю Зубову напишет о фильме так: «Такая густота вывертов, фокусов, находок, приемов, новинок – так много искусства, что совсем уже не искусство, а черт знает что – безответственная фантазия на темы русской старины» (цит. по: Сараскина 2008: 464).

Любопытно, что эта позиция в некотором смысле совпадала с одним из официальных советских направлений, проникавшим и в лагерную жизнь. См., например, инцидент, описанный у Шаламова: «Татьяна Михайловна была дама, старавшаяся до мелочей попадать в тон высшему начальству. Она сделала большую карьеру на Колыме. Ее духовный подхалимаж был почти беспределен. Когда-то она просила принести что-либо почитать „получше“. Я принес драгоценность: однотомник Хемингуэя с „Пятой колонной“ и „48 рассказами“. Ильина повертела вишневого цвета книжку в руках, полистала.

– Нет, возьмите обратно: это – роскошь, а нам нужен черный хлеб.

Это были явно чужие, ханжеские слова, и выговорила она их с удовольствием, но не совсем кстати» (1: 522).

Рассказ написан в 1960 году, за два года до публикации «Одного дня…». Сборник Хемингуэя вышел на английском под названием «The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories» и был опубликован на русском в 1939-м как «„Пятая колонна“ и первые тридцать восемь рассказов».

193

Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“» от 4 сентября 1946 года. Цит. по: Власть и художественная интеллигенция 1999: 601.

Хотя товарищ Сталин нашел для этого иные причины: «Царь у вас получился нерешительный, похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решения» (Сталин 2006: 433).

Илья Кукулин также указывает, что о самом факте несоответствия впоследствии писали Лев Мархасёв и Владимир Радзишевский, «но ни тот, ни другой никак не прокомментировали это расхождение произведения Солженицына с историческими фактами» (Kukulin 2011: 82).

Заметим, что тема эта была для Солженицына знаковой: несколько лет спустя он начнет «Архипелаг ГУЛАГ» с истории о съеденных ископаемых тритонах.

Толстой в «Одном дне…», на наш взгляд, существует не столько в качестве литературного и этического эталона, сколько в качестве рабочего инструмента, фомки, регулярно применяемой для скорейшего взлома значений.

И как все утопии такого рода, она подразумевает существование «нового человека», в данном случае – «нового носителя языка», относящегося к этой своей роли с воистину коммунистическими сознательностью и ответственностью.

199

См., например, «Справочник по ГУЛАГу» Жака Росси: «(Д) Грев – продуктовая передача, кешар, всякая жратва, раздобытая внеплановым образом. Ср. бациллы» (Росси 1991). «Д» в справочнике обозначает уголовную лексику. Поскольку лагерно-тюремно-ссыльная биография Жака Росси началась в 1937-м, а закончилась в 1961-м, описываемый период она перекрывает полностью. Нужно сказать, что в отношении аудитории «принцип „зэка“» сработал и здесь, причем со скоростью ошеломляющей. Именно эту в реальности невозможную фразу через девять месяцев после публикации «Одного дня…» процитирует Корней Чуковский, говоря о сложностях литературного перевода, – и процитирует в качестве образца живого простонародного крестьянского языка (Чуковский 2001: 122–124; впервые опубликовано в «Литературной газете» за 3 августа 1963 года).

См., например, горячие споры об этичности увлеченной работы в лагере. На ряд позиций Солженицын затем счел нужным ответить на страницах «Архипелага ГУЛАГ».

201

Родион Иванович Васьков – начальник УРО, с мая по август 1932-го – начальник Вишерского ИТЛ. Александр Николаевич Майсурадзе – начальник контрольного отдела УРО.

Кстати, реакция критики на выставку «Общественно-политический гротеск с уклоном в патологическую анатомию» (см.: *Э. Г. (Голлербах Э. Ф)*. Школа Филонова (Выставка в Доме печати) // Красная газета. Веч. вып. 1927. 5 мая) чрезвычайно напоминает реакцию части аудитории «Колымских рассказов» на самого Шаламова.

У нас есть основания в этом сомневаться, потому что уже в «Колымских рассказах», в рассказе «Вечерняя молитва», Миллер возникнет мельком именно в роли помогающей волшебной силы, упорно пытающейся вытащить с общих работ человека, который некогда на следствии не выдержал давления и подписал показания, при том что сам Миллер, шедший по такому же «конвейеру», не оговорил никого.

Собственно, в зачине автобиографии «Моя жизнь» Шаламов заметит: «Человек выходит из лагеря юношей, если он юношей арестован» (4: 297).

Яков Гродзенский. Впоследствии Шаламов ответил ему: «О псе Казбеке в рассказе „Май“: аллегория, подтекст – все это должно быть в рассказе. Не обязательно, чтобы Казбек появился, как по рецепту чеховского ружья – в конце рассказа. Это – рецепт не обязательный. Можно добиться желаемого эффекта – ненависти, любви, симпатии, антипатии и т. п. – и без всякого стреляющего ружья» (6: 340).

206

«Коваленко бросился к печке, размахивая кайлом, которое он принес с собой.

– Опять котелки! Вот я сейчас вам покажу котелки! Покажу, как грязь разводить!

Коваленко опрокинул котелки с супом, с коркой хлеба и листьями капусты, с черносливом и пробил кайлом дно каждого котелка» (1: 66).

При этом метафора существует сразу на двух уровнях, ибо внутри контекста рассказа протезы («Бывший буденновец, в гражданскую он потерял руку…У полковника оторвало ногу снарядом где-то в Восточной Пруссии на германской» (1: 638)) не только отождествляются с частями тела, но и овеществляют связь с внешним, нелагерным миром, с жизнью в истории. А потому изъятие протезов окончательно деперсонализует их хозяев.

Кстати, такая полурефлексия случайно сформировавшейся игры и собственной роли в ней тоже отчасти укладывается в рамки отечественной традиции – той ее части, что отвечает за ситуации, предписывающие антиповедение. «Необходимо иметь в виду, что всякого рода маскарад (переряживание) непосредственно соотносился в Древней Руси с антиповедением, т. е. ему в принципе присваивался „черный“, колдовской смысл. Это достаточно хорошо видно на примере святочных, масленичных, купальских и т. п. ряженых, поскольку предполагалось – как окружающими, так и самими участниками соответствующего маскарада, – что они изображают бесов или нечистую силу, соответственно, переряживание закономерно сопровождалось всевозможными бесчинствами, часто имевшими откровенно кощунственный характер» (Успенский 2002: 167).

Собственно, сцены расчленения, разъятия присутствуют во многих словесных и визуальных описаниях ада.

См.: Жолковский 1994: 42, Щеглов 1986.

211

Мы ссылаемся здесь на источники по Средневековью, ибо, по мнению историков, само представление о дьяволе как об институте окончательно сложилось именно в Средние века – тогда же сформировалась и основная масса легенд, поверий и суеверий, связанных с образом врага рода человеческого.

Это вообще крайне характерная для «Колымских рассказов» ситуация: автор и рассказчики могут путать даты и обстоятельства, места и должности (например, Г. Андреев не был секретарем общества политкаторжан), но скрупулезно точны, когда речь идет о вещах структурных. Если описанная в «Колымских рассказах» картина вдруг расходится с историческими данными, вероятием и здравым смыслом – практика показала, что верить следует Шаламову, а не здравому смыслу. «Иногда все-таки мне казалось: „Ну нет, это слишком, этого не может быть!“ Вот, например, рассказ „Почерк“. Это рассказ о человеке, который переписывал расстрельные списки… То есть то, что я считал невозможным, оказалось возможным – один-единственный раз в ГУЛАГовской истории, именно тогда, вот в этот кусочек 1937–1938 гг. То есть сомнения мои насчет этого момента у Шаламова – зряшные!» (Рогинский 2013: 13).

Подобного рода построения встречаются в тексте многих «Колымских рассказов». Нам кажется, что далеко не во всех случаях инфернальные ассоциации вводились автором сознательно. Возможность затекстового прочтения задана принципиальной многозначностью образной системы «Колымских рассказов», в которой явственно обнаруживаются систематические отсылки к опознаваемым средневековым архетипам.

Само убийство несет еще и отчетливое дополнительное значение предательства, обманутого доверия: «Щенок доверчиво взвизгнул и лизнул человеческую руку» (1: 157).

215

См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865. Т. 3. С. 61–62. Цит. по: *Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/143–55.htm.

216

«В первой части рассказа Замятин замечает, что не может служить обедню, потому что у него нет хлеба и вина. …поедание собаки оборачивается угрожающей пародией на таинство причастия» (Toker 1991: 5–6; перевод мой. – *Е. М.*).

217

В «Записных книжках» Шаламова легко встретить выписки из средневекового «Романа об Александре» и пассажи следующего содержания: «Реформа замены рифмой ассонанса принадлежит Отфриду (середина IX века), немецкому монаху Вейсенбургского монастыря, им писались молитвы, псалмы, а после него и светская лирика стала рифмованной» (5: 260).

Помимо адской коннотации этот термин несет в себе прямую аллюзию: некогда в ходе одной из партийных дискуссий товарищ Сталин сравнил партию большевиков с «орденом меченосцев». Сравнение было подхвачено и довольно долго бытовало в политическом лексиконе. Шаламов владел политической терминологией своего времени, и это совпадение нельзя считать случайным. В «Очерках преступного мира» Шаламов выстраивает шкалу уголовных ценностей, удивительно совпадающую со шкалой приоритетов Советской власти. Отчетливо заявленная в «Колымских рассказах» тема взаимодействия и взаимопроникновения раннесоветского государства, криминального сообщества и нечистой силы заслуживает, как нам кажется, серьезного и подробного изучения.

219

Это представление сохранилось и в современной Шаламову русской литературе. Так, например, в палитре символистов желтый цвет ассоциировался со смертью, предательством, дьявольщиной. (См. также встречающееся у М. Булгакова выражение «дело желтенькое» – Булгаков 2002: 443.)

220

Согласно М. Радвину, в литературе и искусстве позднего Средневековья широко бытовала легенда, что подлинным изобретателем пороха является дьявол, нашептавший эту идею Бертольду Шварцу (Rudwin 1970: 251).

221

Был же в Бутугычаге лагпункт «Вакханка».

Здесь предметом иронии становится уже Ницше.

Вспомним, что Варлам Шаламов был «органическим» атеистом и не верил в существование «загробного» ада.

В отличие от Солженицына Шаламов был совершенно не склонен считать революцию источником всех бед. В «Колымских рассказах» революция существует как нейтральный исторический факт.

Надо заметить, что Шаламов системно описывает лагерь в категориях цивилизационного и временн**о**го провала, периодически открытым текстом проговаривая, куда именно провалилась наблюдаемая им система и вследствие чего именно она там оказалась. «Да, Голубев принес эту кровавую жертву. Кусок мяса вырезан из его тела и брошен к ногам всемогущего бога лагерей. Чтобы умилостивить бога. Умилостивить или обмануть? Жизнь повторяет шекспировские сюжеты чаще, чем мы думаем. Разве леди Макбет, Ричард III, король Клавдий – только средневековая даль?» (1: 331).

Воинствующее безбожие в СССР за 15 лет: 1917–1932. М., 1932. С. 305–306. Цит. по: *Слезин А.* А. Тамбовский комсомол: грани истории. Т. 1 (1918–1945). Тамбов, 2008.

Валентинов Н. (Н. Вольский). Новая экономическая политика и кризис партии после смерти Ленина: годы работы в ВСНХ во время НЭП. Воспоминания. М., 1991. С. 147.

См.: Иванова 2006.

Цит. по: Блюм 2003: 327–328.

См.: Рязанская деревня в 1929–1930-х годах: Хроника головокружения / Сост. Л. Виола и др. М., 1998. С. 143.

Традиционно соответствие языка выражаемому сообщению в российском культурном ареале ценилось выше коммуникативной функции. «В этих и подобных свидетельствах звучит характерное убеждение, что невозможно прибегать к чуждым средствам выражения, оставаясь в пределах собственной идеологии: в частности, невозможно говорить на таком „неправославном“ языке, как татарский, воспринимаемый как средство выражения мусульманства, или латынь, воспринимаемый как средство выражения католичества, и оставаться при этом чистым в отношении православия» (Успенский 2002: 345).

См., например, борьбу с «натурализмом» (и отождествление его с «формализмом»).

233

Впоследствии честь обнаружения бесчестного пришлеца приписывали лично Сталину: «Сталину картина не понравилась. Он нашел среди складок Красного знамени, склоненного над Сталиным, Ворошиловым и Кагановичем, стоящими около гроба Кирова, скелет. Да, да настоящий скелет. Вот тут-то все и началось» (Великанов 1998: 403).

В рамках второго «языка» отъединенная голова на пищевом продукте по определению не означала ничего хорошего, в рамках первого – маркировка советского продукта заведомо отрицательным символом была враждебным пропагандистским выпадом. Таким образом, на стыке систем возникало неопределенное, но явно антисоветское сообщение.

Ватлин 2012: 149–150.

Блюм 2000: 239.

Кстати, Шаламов мог быть знаком с этим поверьем непосредственно, поскольку зафиксировано оно в его родной Вологодской губернии.